

IV. 32  
X 980(5)

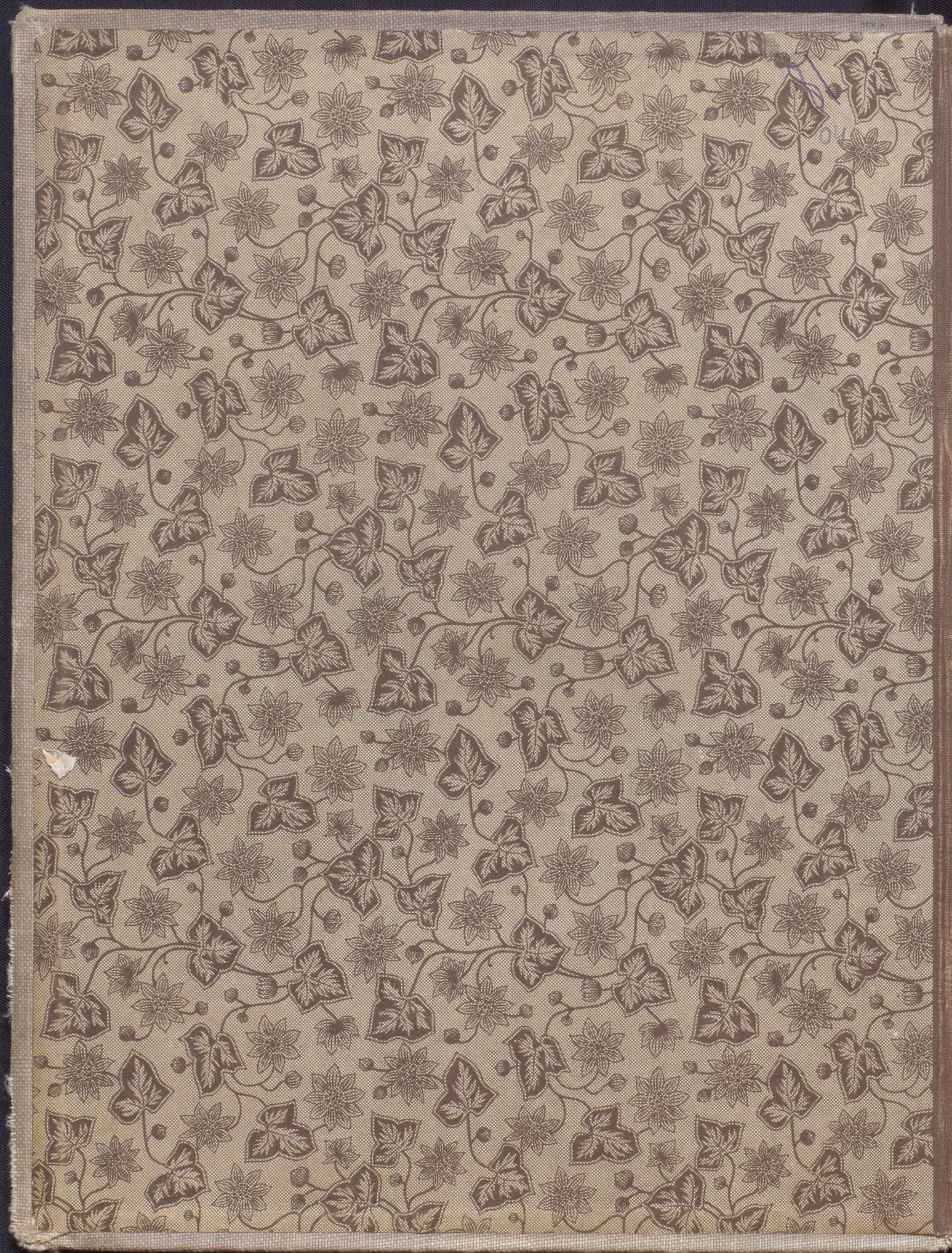


С.Н.ХУДЕКОВЪ.

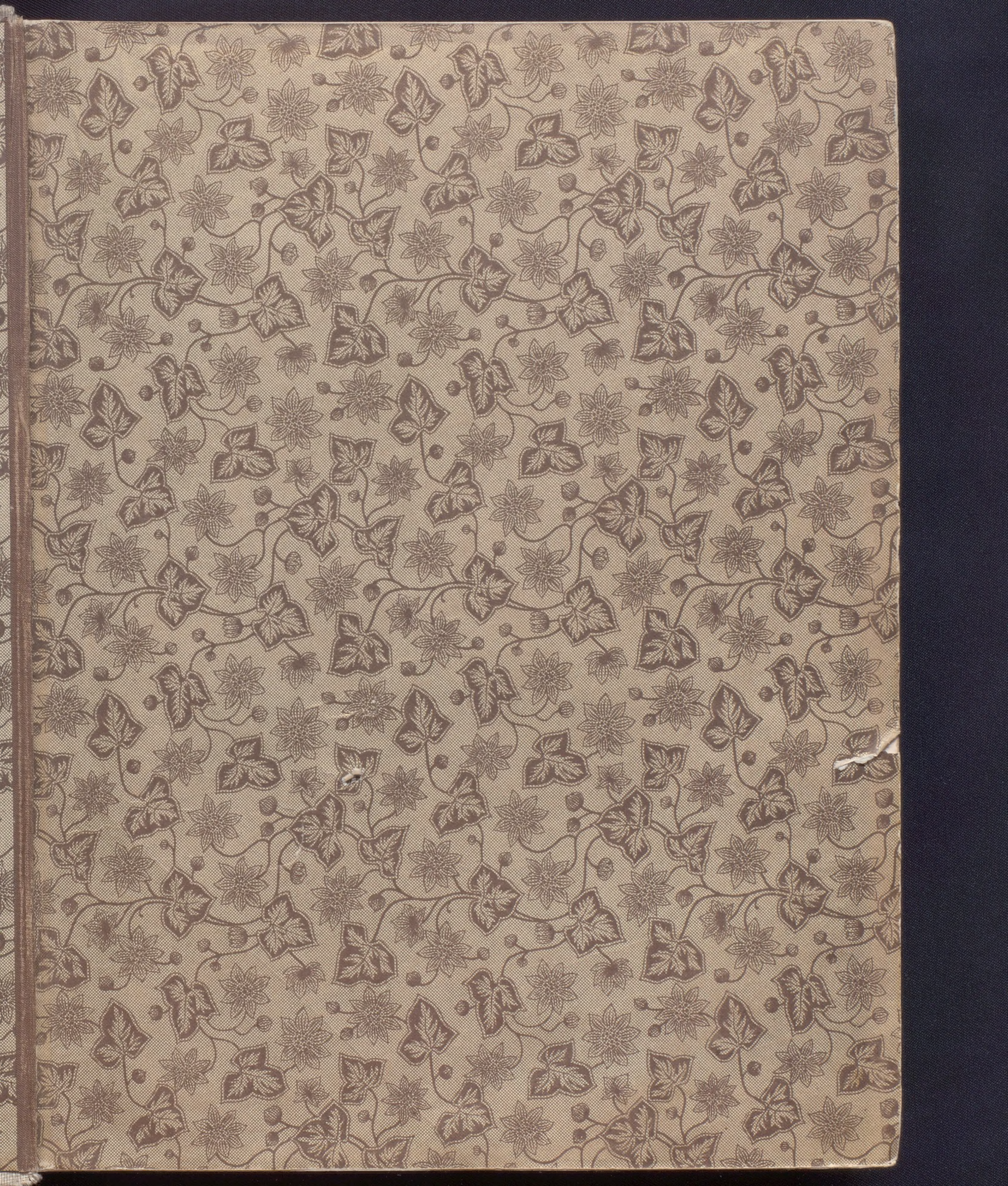
2 III

ИСТОРИЯ  
ТАНЦЕВЪ











189831  
ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ  
обозначенного здесь срока


Гип. им. Котлякова. 14—5 000 000. 5/1-71 г.











С.Н.ХУДЕКОВЪ.

# ИСТОРИЯ ТАНЦЕВЪ

ЧАСТЬ III.



ПЕТРОГРАДЪ

1915











**НОВЕРРЪ И ЕГО РЕФОРМЫ.**

I. Новерръ и его принципы. Его дѣятельность въ Штутгартѣ и Вѣнѣ. Постановка балетовъ новаго строя. Неудачи въ Лондонѣ. Гаррикъ. Переездъ въ Парижъ. Покровительство Маріи Антуанетты. Интриги и борьба. Реформы балетныхъ танцевъ и костюмовъ. Содержательность балетной программы и выразительность танцевъ. Письма Новерра. Отношеніе къ нимъ Вольтера. Значеніе сочиненій Новерра на развитіе искусства . . . . .

1

**КОНЕЦЪ XVIII ВѢКА.**

II. Новерръ и его послѣдователи. Постепенное уничтоженіе рутины. Царствованіе Людовика XVI. Постановка балетовъ Новерра въ Парижѣ. Столкновеніе съ Гимарь. Двойственность характера Новерра. Его письма къ Гарделю. Вліяніе реформатора на братьевъ Гардель . . . . .

17

**Г И М А Р Ъ.**

III. 1) Первые дебюты Гимарь. Ея успѣхи какъ на сценѣ, такъ и въ жизни. Законодательница моды. Участіе ея въ Пигмаліонѣ. Мнѣніе Гримма. Восторженные отзывы печати. Балетъ „Первый мореплаватель“. Гимарь—какъ полухарактерная танцовщица. Гимарь—заговорщица. Свойство таланта Гимарь . . . . .

21

2) Худоба Гимарь. Частная ея жизнь. Расточительность. Постройка домашнихъ театровъ. Роскошь отеля. Эпизодъ съ Фрагонаромъ. Спектакли въ домашнемъ театрѣ. Гимарь—драматическая артистка. Старость и пенсія. Свадьба Гимарь. Ея разореніе и бѣдность. Танцы старухи Гимарь . . . . .

27

**БРАТЯ ГАРДЕЛЬ.**

IV. Вліяніе Новерра. Его послѣдователи. Гардель старшій. Продолжительная дѣятельность Гарделя младшаго. Его репертуаръ. Отношеніе къ артистамъ. Обильная переписка . . . . .

32

**ДОБЕРВАЛЬ.**

V. Доберваль. Его значеніе, какъ балетмейстера. Простота сочиненій Доберваля. Его частная жизнь . . . . .

40

**КОНЕЦЪ XVIII ВѢКА.**

VI. Братья Гардель. Новая школа танцевъ. Разнообразіе талантовъ разныхъ балетмейстеровъ. Революція. Постановка патріотическихъ спектаклей. Уличныя процессіи. Успѣхи „Танцманіи“. Балетмейстеръ Омеръ и „Свадьба Гамаша“ . . . . .

42

VII. Балетный персоналъ конца XVIII вѣка. Вестрисы отецъ и сынъ. Отзывы Карамзина и Гримма. Талантъ Огюста Вестриса. Нивелонъ. Женскій персоналъ. Теодоръ. Гардель. Репертуаръ г-жи Гардель. Г-жи Гейнелъ, Сольнье. Пререканія артистокъ . . . . .

47

VIII. Г-жа Шамеруа. Артистка Госселень. Фанни Біасъ. Ея строптивый характеръ. Переписка. Клотильда. Ея карьера и частная жизнь. Требовательность этой артистки. Ея переписка съ дирекціей. Ла Ферта и кондуитные списки артистовъ . . . . .

53

IX. Отсутствіе дисциплины. Нравы балетныхъ артистокъ. Г-жи Сесиль и Дориваль. Гимарь и балетная революція. Г-жа Дютэ. Ея отношеніе къ балетному мірку. Ея отель. Значеніе маленькой ложи. Тщеславіе артистокъ-куртизанокъ. Г-жи Клеофиль, Давріе и другія. Поднесеніе статуэтокъ. Леди Гамильтонъ и ея дѣятельность . . . . .

60

Списокъ балетовъ, поставленныхъ въ Парижской Академіи въ 1774—1790 гг. . . . .

66

**И Т А Л І Я.**

X. Конецъ XVIII и начало XIX вѣка. Значеніе Милана и Неаполя. Основаніе театра ла Скала. Балеты въ концѣ XVIII вѣка. „Папскій“ балетъ. Балетный персоналъ въ ла Скалѣ. Балерины Питро и Монтичини. Ихъ соперничество. Балетмейстеръ Джіойа. Реформаторъ Вигано. Духъ его реформъ. Отрицаніе классическихъ танцевъ. Драматическая хореографія . . . . .



# О Г Л А В Л Е Н І Е.

Стр.	Стр.
Вигано. Списокъ его балетовъ. Сочиненія его послѣдователя Гальперини. Балеты Ганри. Антуанетта Паллерини. Ея репертуаръ. Тереза Коралли. Соперничество артистокъ. Герберле и Брунйоли. Нравы итальянской публики. Свѣтки. Характерная особенность итальянской постановки. Основаніе школы танцевъ въ Миланѣ. Ея значеніе. . . . .	69
XI. Начало XIX вѣка въ Парижѣ. Новое направленіе. Балетмейстеръ Омеръ и его дѣятельность. Балетъ „Сопамбула“. Новая организація балетнаго персонала. Танцовщикъ Дюпоръ. Балетмейстеръ Ганри. Постановка Гарделемъ „Павла и Виргиніи“. Артистка Виготтини. Балеты Власа. Успѣхъ „Мельниковъ“. Комикъ Мазюрье. Дебюты танцовщика Поль. Его репертуаръ. Балетмейстеръ Дидлю. Постановка „Зефира и Флоры“ . . . . .	86
Списокъ балетовъ въ Парижскомъ оперномъ театрѣ до Тальони въ 1740—1826 гг. . . . .	99
<b>ТАЛЬОНИ.</b>	
XII. 1) Эпоха романтизма. Марія Тальони и ея фигура. Отецъ—учитель. Его взглядъ на танцовщицу. Новый родъ искусства, созданный Тальони. Дебюты Тальони въ Вѣнѣ и Штутгартѣ. Ея репертуаръ. Появленіе Тальони въ Парижѣ. Репертуаръ Тальони. Второй прѣздъ. Участіе въ „Вильгельмѣ Теллѣ“ и „Робертѣ Дьяволѣ“ . . . . .	105
2) „Сильфида“. Переворотъ въ хореграфіи. Новые принципы. Колоссальный успѣхъ Сильфиды. Сюжетъ этого балета. Отзывы печати. Портреты. Поездка въ Лондонъ, Петербургъ, Вѣну, Стокгольмъ. Оваціи въ этихъ городахъ. Реформа балетныхъ костюмовъ. Трико и тюники. Прощаніе съ публикой. Бѣдность артистки. Ея брачный контрактъ. Ея смерть. Значеніе Тальони въ хореграфіи . . . . .	113
<b>ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВѢКА.</b>	
XIII. Значеніе классической школы. Характеристика артистокъ Нобле и Лелгаллуа. Ихъ соперничество. Г-жи Монтессю, Юлія, Дюверне и другія. Мужской персоналъ: гг. Альберъ, Эли и другіе. Академическая рутиня. Дебютъ Перро. Танцовщицы сестры Фицъ-Джемсъ. Причины застоя въ хореграфіи . . . . .	131
<b>ФАННИ ЭЛЬСЛЕРЪ.</b>	
XIV. 1) Значеніе Фанни Эльслеръ. Характеръ ея таланта. Пронесеніе	
Фанни. Вліяніе Гайдна. Начало карьеры въ Вѣнѣ. Балетъ О. Пинелли. Дебютъ въ Парижѣ. „Буря“. Первый успѣхъ. Различіе съ талантомъ Тальони. Громадный успѣхъ въ балетѣ „Хромой бѣсъ“. Качуча. Тереза Эльслеръ. Борьба партій. Роль „Фенеллы“ . . . . .	149
2) Восторженные статьи объ Эльслеръ. Страстные испанскіе танцы и краковякъ. Вторичный прѣздъ въ Парижъ. Неудачныя выступленія въ „Сильфидѣ“ и „Дѣвъ Дунай“. Сеора тальонистовъ и эльслеристовъ. Триумфальное путешествіе по Америкѣ. Безумныя оваціи. Чествованіе артистки. Подарки. Громадный заработокъ Фанни. Возвращеніе въ Европу и дебюты въ Миланѣ. Легенды объ Эльслеръ. Отъездъ въ Россію и конецъ ея карьеры въ Москвѣ . . . . .	158
Списокъ балетовъ Большой Парижской Оперы 1827—1845 гг. . . . .	171
<b>ТЕХНИКА И ШКОЛА.</b>	
XV. 1) Танцовальныя школы въ Европѣ. Мнѣніе Новерра о необходимости школьной грамматики. Школы въ Парижѣ. Чистота хореграфическихъ пріемовъ во французской школѣ. Сравненіе танцора съ музыкантомъ. Значеніе классическихъ танцевъ. Хореграфическіе живописцы . . . . .	173
2) Теорія пяти позицій. Разнообразіе пріемовъ французской и итальянской школы. Грамматика при Людовикѣ XIV. Оркестрографія Фелье. Учебники Власеа и Цорна. Образованіе знаменитостей въ школахъ. Обязательность школьных упражненій . . . . .	177
3) Тайны балетнаго искусства. Невѣдѣніе публики. Технические трудности. Начало школьных занятій. Выворотность ногъ. Эволюція техники. Отжившія условности придворнаго этикета. Достиженіе художественнаго идеала . . . . .	182
<b>ГРАММАТИКА ТАНЦА.</b>	
XVI. 1) Пять позицій. Система классическихъ занятій. Описаніе школы. Арабески и аттитюды. Теорія и практика. Virtuozность и изящество. Терминологія танцовальныхъ темповъ. Объясненіе ихъ исполненія. Пируэтъ, антрша, кабриоль и пр. . . . .	185
2) Необходимость школьных упражненій. Различная virtuozность. Трудъ танцовщицы. Ея школьныя занятія. Необходимость учителя танцевъ. Разница въ способѣ преподаванія. Значеніе классицизма. Классы мимики . . . . .	201



## ДВА ТЕЧЕНІЯ.

XVII. Значеніе французской школы. Ея различіе отъ итальянской. Virtuозность итальянцевъ. Влазисъ въ Италіи. Его школы и его принципы. Ученики основателя виртуозной школы. Невѣрная аттестація балеринъ. Литература Влазиса. Профессоры въ Миланской школѣ. К. Веретта; парижская учительница Доминикъ. Virtuозность танцовщиковъ. Педанты преподаватели. Мимика итальянцевъ . . .

207

## ЗАБОТЫ ТАНЦОВЩИЦЫ.

XVIII. 1) Конецъ главенства мужского персонала. Заботы танцовщицы. Дипломатія артистокъ. Трико. Тюники. Башмаки. Ложное мнѣніе о танцовщицахъ . . .

219

## ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВѢКА.

XIX. Золотой вѣкъ хореографіи. Люсиль Гранъ. Карьера и характеристика Люсиль Гранъ. Сестры Дюмилатръ. Красота выше таланта. Артистки Майвудъ и Пюнкетъ. Лола Монтезъ. Ея бурная жизнь. Скандалы въ Мюнхенѣ. Ея отношенія къ баварскому королю. Каррикатуры . . .

229

XX. Дебютъ К. Гризи. Ея дѣтство. Замужество съ танцовщикомъ Перро. Первые успѣхи. Балетъ „Жизель“. Значеніе этого балета. Балетмейстеръ Коралли. Его дѣятельность. Вѣнскія танцовщицы. Постановка „Пери“. Балетъ „Нахита“. Новый балетъ сочиненія Перро „Шитомица Фей“. Прощаніе съ К. Гризи. Балетмейстеръ Перро и его значеніе . . .

241

## МИФЪ ВЪ БАЛЕТНОМЪ ТВОРЧЕСТВѢ.

XXI. 1) Сюжеты изъ античной мифологіи. Принципы Новерра. Трагизмъ въ балетѣ. Героническіе балеты Новерра и Вигано. Однообразіе творчества. Наступленіе вѣка романтизма. Вліяніе Тальони. Народная мифологія. Надземные и подземные мифы, Сильфиды, Наяды и проч. . . .

255

2) Стихійные духи по Гейне. Эллинскіе мифы и народныя легенды. „Жизель“—поэтический сюжетъ. „Сказаніе о Виллисахъ“. „Эльфы“—духи воздуха. Женщины-лебеди. Стихійные духи славянъ. Сказанія о нихъ. Новый матеріалъ для балетныхъ сюжетовъ . . .

260

## ФАННИ ЧЕРРИТО.

XXII. Разнорѣчивыя мнѣнія о Черрито. Начало ея карьеры. Торжество артистки въ Италіи. Ея чествованіе на родинѣ.

Пребываніе въ Парижѣ съ мужемъ С. Леонемъ. Созданныя ею балеты: „Маркизанта“, „Волшебная скрипка“, „Стелла“, „Орфея“. Появленіе Н. Богдановой. Отношенія Черрито къ Т. Готье. Раздутая слава. Балетъ „Жемма“. Хореографическій квартетъ въ Лондонѣ съ участіемъ Тальони, Л. Гранъ, Гризи и Черрито . . .

265

## ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВѢКА.

XXIII. Золотой вѣкъ хореографіи. Успѣхъ танцевальнаго искусства во всѣхъ странахъ. Сатира Джакометти. Пьеса „Поэтъ и балерина“. Рѣчь Романи въ защиту танцевъ. Танцовщицы Пюнкетъ и Пріора. Балетмейстеръ С. Леонъ и балерина Гн Стефанъ. Балеты „Эліа“, „Маркизанта“. Танцовщица Елла . . .

279

XXIV. Дѣятельность Мазилье. Дебютъ Каролины Розати. Характеристика ея таланта. Балетъ „Корсаръ“. Его успѣхъ. Появленіе Феррарисъ. Люсьенъ Петипа. Значеніе Мазилье какъ балетмейстера. Соревнованіе Розати съ Феррарисъ. Дебюты Эммы Ливри. Балетъ „Бабочка“. Смерть Ливри отъ обжоговъ . . .

285

XXV. Энна Риншаръ. Иностранная дебютантка. Марія Петипа. Балетъ „Парижскій рынокъ“. М. Муравьева. Ея успѣхъ въ „Діаволигъ“. Балетъ „Немеса“. С. Леонъ и Сальвѳона, Фіоретти. Свойство ея таланта. Второстепенная танцовщица Фіокръ. Дебюты Гранцевой. Громадный ея успѣхъ въ балетѣ „Ручей“ и въ „Корсаръ“. С. Леонъ—покровитель Гранцевой. Дѣятельность С. Леона и его значеніе. Балетъ „Коппелія“ и балерина Визаччи . . .

297

## КОНЕЦЪ XIX ВѢКА.

XXVI. 1) Открытіе новаго зданія Большой Оперы. Грандіозность его. Фоѳе и его особенность. Упадокъ балета. Фаворитизмъ. Составъ балетной труппы. Рита Санъ Галли. Ея карьера. Танцовщица Л. Богранъ. Балеты „Коппелія“, „Гретна Гринъ“, „Фанданго“. Могущество Санъ Галли. Балетъ „Сильвія“. Вездѣ съ Люсьеномъ Петипа. Постановка „Намуны“. Неудача русской танцовщицы . . .

311

2) Последніе годы Риты Санъ Галли. Ея уходъ со сцены. Морн—прима-балерина. Долговременное ея пребываніе на Парижской сценѣ. Французская танцовщица Сюбра. Балеты „Маладетта“, „Корригана“, „Два голубя“. Саллавиль. Балеты въ Комической Оперѣ . . .

322

Списокъ балетовъ въ Парижскомъ оперномъ театрѣ 1841—1900 гг. . . .

329



## ИТАЛІЯ XIX ВѢКА.

XXVII. 1) Хореграфъ Джиоя и его балеты. Валерина Корби. Успѣхъ въ ла Скала балетовъ Гапри. Сальваторъ Тальони и „Инесса де Кастро“. Хореграфъ Гальцерини. Валерина Паллерини. Миметъ Ронцани. Балеты Монтиччини. Триумфъ Ф. Черрито во всей Италіи. Балеты Перро на Миланской сценѣ. Участіе Ф. Эльслеръ, Тальони, Л. Гранъ и др. Балетмейстеры Кортези и Казати. Танцовщица Фуоко. Прима-балерина Флора Фабри. Опіишка снъ галантіа . . . . .

2) 1850—1880 г. Вторая половина XIX вѣка. Балетмейстеръ Рота. Балетъ „Клеопатра“. Новое направленіе. Валерина Поккини, Е. Беретта и др. Танцовщицы А. Бокетти и Пріора. Майвудъ въ Неаполѣ. Дж. Баратти. Дебюты К. Кукки. Генриетта Доръ. Постановка берлинскаго балета „Флигъ и Флокъ“. Феррарисъ на Миланской сценѣ. Покровительство Влазиса. Балетмейстеры Пальерини и Протези. Характеръ балетовъ Монилезира. Валерини Фіоретти и В. Цукки . . . . .

3) 1880—1905 г. Балетныя реформы. Хореграфъ Манцотти и его взгляды на искусство. Балетъ „Эксельзюръ“. Его успѣхъ. Балеты „Амор“, „Спортъ“. Трудопособность Манцотти. Его послѣдователь Данези. Балеты-фееріи. Балерины-виртуозки: Джури, П. Ленъяни, К. Вріанца, А. Бессони, С. Черри и Преображенская—на Миланской сценѣ. Талантъ Ленъяни. Миланская школа танцевъ. Ея крупное значеніе . . . . .

Балеты въ театрѣ „ла Скала“, имѣвшіе наибольшій успѣхъ со времени открытія этого театра до конца XIX вѣка . . . . .

## БАЛЕТЪ ВЪ ВѢНѢ.

XXVIII. Вѣнскій балетъ послѣ Новерра. Вліяніе на вѣнскій балетъ Тальони и Эльслеръ. Балетмейстеръ Гверра. Его балеты. Хореграфы Каррей, Голинелли, Каронъ, С. Леонъ и др. Балетный персоналъ 1848 года. Труппа Вейсъ. Открытіе новаго зданія Оперы. Балетъ „Вѣнскіе вальсы“. Танцовщица Адель. Хореграфы

Борри и Телле. Балетмейстеръ Гасрейтеръ. Пріѣздъ П. Тальони; постановки его балетовъ, Танцовщицы Кукки, Сирони. Балетный персоналъ конца XIX вѣка. Балерина Л. Мешеръ. Танцовальная школа въ Вѣнѣ. Упадокъ балета . . . . .

Списокъ балетовъ, поставленныхъ на придворномъ оперномъ театрѣ въ Вѣнѣ въ 1849—1898 гг. . . . .

## БЕРЛИНЪ.

XXIX. Балетъ въ Берлинѣ послѣ смерти Фридриха Великаго. Балетмейстеры Ламери и Телле. Ихъ балеты. Пятидесятилѣтіе царствованія хореграфа Гогэ. Его балеты „Робертъ и Вертрамъ“ и др. Гогэ—миметъ. Недостатки балетовъ нѣмецкаго происхожденія. Гастроли европейскихъ знаменитостей. Балетмейстеръ П. Тальони. Его обширный репертуаръ. „Флигъ и Флокъ“, Сардананалъ и др. Дебюты и успѣхъ его дочери М. Тальони. Гастроли Гранцевой, Фридбергъ и др. Второстепенный персоналъ. Частные театры. Эксцельзюръ и Цукки. Успѣхъ П. де Олива . . . . .

## БАЛЕТЪ ВЪ РАЗНЫХЪ ГОРОДАХЪ.

## ЛОНДОНЪ.

XXX. Отеутствіе театральныхъ школъ. Непониманіе задачъ хореграфіи. Новый родъ англійскихъ танцовщицъ. Пріѣзжія знаменитости. Англійскія артистки. Miss Vaughan и ея послѣдовательницы. Танцовщица Сеймуръ. Новыя вѣянія . . . . .

## ДАНИА.

Балетъ въ Копенгагенѣ. Балетмейстеръ Галеотти и его творенія. Вурионвилъ. Его значеніе какъ балетмейстера и какъ учителя танцевъ. Его ученицы и ученики. Стокгольмъ . . . . .

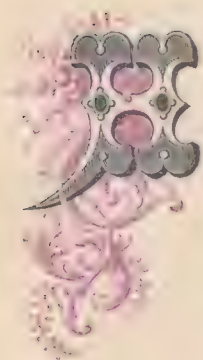
## ДРЕЗДЕНЪ, ШТУТГАРДТЪ, МЮНХЕНЪ. ВАРШАВА.

Дрезденскій балетмейстеръ Коллеръ. Его комическіе балеты „Маркобомба“ и др. Мюнхенъ. Ничтожество балета. Варшава и польскій балетъ . . . . .









АСТОЯЩІЙ III томъ нашего труда обнимаетъ собою XIX вѣкъ. На немъ мы и остановились. По мѣрѣ силъ, нами изложено послѣдовательный ходъ развитія танцевальнаго искусства на крупнѣйшихъ европейскихъ сценахъ. Конечно, самое большое мѣсто отведено Парижу. Изъ города „Свѣта“, Большая національная опера преподавала руководящія начала для остальныхъ европейскихъ театровъ, гдѣ находила себѣ пріютъ Муза танцевъ.

Какъ ни стремились другія балетныя сцены, особенно Миланская, занять первенствующее мѣсто въ дѣлѣ развитія хореографіи, но трудно было соперничать съ Парижемъ, потому что лучшая его сцена, безъ всякихъ колебаній въ сторону, крѣпко держала знамя чистаго искусства, оставаясь въ продолженіи всего вѣка вѣрнымъ стражемъ принциповъ, установленныхъ канонами изящной французской школы.

Прежде всего, мы объяснили крупное въ началѣ XIX вѣка значеніе реформатора Новерра, указавшаго хореографическому искусству новые, невѣдомые до него пути. Затѣмъ, перейдя къ эпохѣ разцвѣта хореографіи, нами указанъ быстрый скачекъ въ области развитія хореографіи, сдѣлавшійся очевиднымъ со времени появленія колоссовъ искусства, Тальони и Эльслеръ.

Очертивши довольно подробно дѣятельность этихъ знаменитыхъ артистовъ,



мы указали на увлеченіе въ это время романтизмомъ, положившимъ свою печать на хореографію, сразу отрѣшившуюся отъ древняго эллискаго мѣта, до того времени властно царствовавшаго на балетныхъ сценахъ. При этомъ, нами обращено особое вниманіе на значеніе мѣта въ балетномъ творчествѣ.

Въ эпоху романтизма появился длинный рядъ хореографическихъ звѣздъ, яркимъ свѣтомъ блиставшихъ въ срединѣ XIX столѣтія. То былъ золотой вѣкъ хореографіи, описанію котораго преимущественно и посвященъ настоящій томъ.

Большое затрудненіе представляла характеристика балетныхъ дѣятелей первой половины XIX вѣка. Свѣдѣнія, какъ о значеніи, такъ и о талантѣ ихъ приходилось черпать изъ появлявшихся въ печати отзывовъ современниковъ. Матеріалы эти, какъ и все вообще касающееся балетнаго искусства, были крайне скудны и ограничены, потому приходилось принимать на вѣру „снисходительные“ отчеты мало свѣдущихъ въ балетномъ искусствѣ театралныхъ критиковъ. Къ сожалѣнію должно сознаться, что чрезмѣрно снисходительное отношеніе этихъ судей къ артисткамъ нерѣдко расходилось съ истиной. Въмѣсто безпристрастной критической оцѣнки, въ легкомысленныхъ отзывахъ встрѣчались почти исключительно одиѣ похвалы. Особенно любезны были къ женскому персоналу. Встрѣчались либо общія фразы, либо явно противорѣчащія другъ другу техническія подробности, которыми безъ разбора щедро награждались появлявшіяся „звѣзды“.

Артистки, безъ всякаго анализа ихъ таланта, назывались „милыми“, „преlestными“ и непремѣнно легкокрылыми, воздушными, не смотря даже на то, что во время танцевъ онѣ отъ земли почти не отдѣлялись. Такимъ образомъ, устанавливались раздутыя репутаціи артистовъ.

Только начиная со второй половины XIX столѣтія, намъ посчастливилось перевидать почти всѣхъ прима-балеринъ, танцовавшихъ на главныхъ балетныхъ сценахъ. Сравнивая печатные объ нихъ отзывы съ нашими личными наблюденіями, приходится сознаться, что аттестаціи балетныхъ артистокъ во многомъ грѣшили противъ правды. Онѣ были лишены спокойной критической оцѣнки. По отношенію къ балеринамъ, слащавыя фразы особенно широко звучали во французскихъ газетахъ. При чтеніи ихъ чувствовалось, что тутъ руководились соображеніями особаго порядка, не имѣющими никакой связи съ искусствомъ.

Танцовщицы превозносили всѣхъ, безъ различія ихъ „ранговъ“. На основаніи газетныхъ статей можно было подумать, что балетныя труппы на всѣхъ сценахъ исключительно были переполнены одними только талантами крупнаго масштаба. Если и чувствовались иногда когти критика, то они всегда были покрыты атласомъ и бархатомъ. Послѣ каждаго новаго балета, балерины хвалились огульно и каждая порознь. Имена ихъ прославлялись во имя стороннихъ побужденій, иногда совершенно незаслуженно.

Чтобы разобраться въ путаницѣ разнорѣчивыхъ отзывовъ, мы призывали на помощь наши личныя воспоминанія, благодаря которымъ старались примирить



разные взгляды на артистокъ и объ ихъ талантѣ сдѣлать совершенно объективные выводы, по нашему мнѣнію вполне отвѣчающіе задачамъ не прикрашеннаго услужливою рекламою хореграфическаго искусства.

Чтобы дать болѣе ясное представленіе о значеніи классическихъ танцевъ, мы посвятили нѣсколько главъ теоріи и школѣ танцевъ: при этомъ указали, что не смотря на установившееся всюду единообразіе танцевальной грамматики, все таки сказались разныя теченія, довольно ярко обозначавшіяся въ принципахъ и методахъ французской и итальянской школы.

Для полноты общей картины эволюціи хореграфіи въ XIX вѣкѣ, мы вкратцѣ коснулись и европейскихъ сценъ, гдѣ хореграфіи было отведено почетное мѣсто.

Особенное вниманіе обращено на Миланскій театръ ла Скала, сыгравшій крупнѣйшую роль въ исторіи развитія хореграфіи. Во всей Италіи балетъ занималъ такое же видное мѣсто, какъ и опера, но центромъ хореграфическаго движенія оставался Миланъ съ его извѣстной всему міру танцевальной школою. Удѣливши мѣсто балетному репертуару миланской сцены, мы указали, что въ этомъ городѣ, какъ въ началѣ, такъ и въ концѣ вѣка дѣлались попытки къ коренному преобразованію балетныхъ зрѣлищъ. Остановившись на выясненіи дѣятельности итальянскихъ новаторовъ начала вѣка—Вигано и конца вѣка Манцотти, мы указали, что хотя они и оставили крупный по себѣ слѣдъ въ исторіи искусства, но реформы ихъ оказались не особенно живучими. Они не нашли себѣ благопріятной почвы для дальнѣйшаго ихъ развитія въ указанномъ нами направленіи.

Кромѣ Франціи и Италіи въ XIX вѣкѣ во многихъ городахъ Европы давались балетные спектакли и содержался довольно большой балетный персоналъ, воспитанный въ мѣстныхъ спеціальныхъ танцевальныхъ училищахъ. Не перечисляя небольшихъ городовъ, нами отмѣчены только главнѣйшіе изъ нихъ—Вѣна, Берлинъ, Копенгагенъ и др. Въ этихъ столицахъ хореграфія хотя и развивалась совершенно самостоятельно, но вездѣ все таки сказывалось вліяніе Парижа и въ особенности Милана, бывшихъ главными поставщиками „этуалей“ для всѣхъ европейскихъ балетныхъ сценъ.

Просматривая приведенный нами репертуаръ всѣхъ временъ и разныхъ народностей, не трудно усмотрѣть, что не было такого теченія въ жизни, въ литературѣ и въ искусствѣ, которое не отразилось бы и на балетномъ творествѣ.

Это служить нагляднымъ показателемъ жизненности хореграфическаго искусства, которое шло въ унисонъ съ вѣкомъ.

Хореграфіи не чужды были и вліянія новѣйшаго модернизма, получившаго начало своего развитія въ XX вѣкѣ. Хотя описаніе этой повѣйшей эпохи, внесшей свѣжую струю въ область хореграфіи, не составляетъ задачи нашего труда, доведеннаго только до конца XIX вѣка, но мы въ слѣдующемъ томѣ все таки посвятимъ нѣсколько главъ этому „новому слову“ въ хореграфіи. Конечно, новые пути еще не вполне отысканы и хореграфы новѣйшаго пошиба ходятъ еще въ потьмахъ, нерѣдко переступая „чувство мѣры“; но во всякомъ



## ПРЕДИСЛОВІЕ.

случаѣ большого и серьезнаго вниманія заслуживаетъ это явленіе, выразившееся въ дягилевскихъ постановкахъ передвижнаго русскаго балета, векомышнутаго застывшія формы стараго академическаго танца.

Помѣщенные въ III томѣ рисунки и портреты взяты изъ нашей коллекціи гравюръ, литографій, фотографій и иллюстрированныхъ изданій. Кромѣ того, мы пользовались матеріалами, любезно предоставленными намъ изъ архива и библіотеки Парижской „Национальной Оперы“.







I.

## НОВЕРРЪ И ЕГО РЕФОРМЫ.

Новерръ и его принципы.—Его дѣятельность въ Штутгартѣ и Вѣнѣ.—Постановка балетовъ новаго строя.—Неудачи въ Лондонѣ.—Гаррикъ. Переездъ въ Парижъ. Покровительство Маріи Антуанетты.—Питриги и борьба.—Реформы балетныхъ танцевъ и костюмовъ.—Содержательность балетной программы и выразительность танцевъ.—Письма Новерра.—Отношеніе къ нимъ Вольтера.—Значеніе сочиненій Новерра на развитіе искусства.



О ВТОРОЙ половинѣ XVIII вѣка въ области хореграфіи уже чувствовалось, что искусство не могло долго оставаться въ своей замкнутой формѣ, зависимой исключительно отъ воли оперныхъ композиторовъ. Хореграфія должна была вылиться въ самостоятельное сценическое зрѣлище. Она ожидала только искуснаго хореграфа, который поставилъ бы балетъ на правильный путь.

Послѣ робкихъ попытокъ, сдѣланныхъ танцовщицею Салла по отношенію къ „выразительнымъ“ танцамъ, а также и къ упрощенію пелѣпаго балетнаго костюма, появился смѣлый реформаторъ Новерръ, который съ его послѣдователями Добервилемъ, Гарделемъ, Вигано и другими совершилъ крупнѣйшій переворотъ въ способахъ примѣненія танцевъ къ сценическому дѣйствию. Возвѣщенные имъ принципы совершенно измѣнили взгляды на балетное искусство и захватили своимъ благотворнымъ вѣяніемъ все безъ исключенія европейскія сцены.

Съ самаго начала своей дѣятельности до конца дней своихъ Новерръ упорно шелъ къ намѣченной имъ цѣли пересоздать сценическое танцевальное искусство.

Возмущаясь слащавостью балетныхъ программъ, не выходившихъ изъ рамокъ торжества Амура и Гименея, Новерръ стремился также къ измѣненію оскорблявшихъ его художественное чутье напыщенныхъ танцевъ.

Посредствомъ удобопонятной пантомимы онъ хотѣлъ избавить балетъ отъ устарѣвшей математически-симметрической школы.



И онъ совершилъ свою колоссальную работу, разрѣшивши трудную задачу балетной реформы.

Обладая обширною эрудиціею, соединенною съ природною способностью относиться критически къ искусству, Новерръ быстро завоевалъ себѣ крупное мѣсто въ ряду гениальнѣйшихъ художниковъ его времени. На сколько англійскій трагикъ Гаррикъ стремился къ правдѣ въ драматическомъ искусствѣ, настолько Новерръ заботился о чистотѣ и правдѣ въ балетѣ.

Мы сдѣлали это сопоставленіе потому, что оба эти артиста, жившіе одновременно, были большими друзьями и единомышленниками въ домогательствахъ однихъ и тѣхъ же художественныхъ идеаловъ.

Новерръ родился въ Парижѣ въ 1727 году. Съ дѣтства ему предназначалась военная карьера; но судьба распорядилась иначе. Онъ началъ брать уроки танцевъ у знаменитаго въ то время танцовщика Дюпрэ и въ 1743 году дебютировалъ на придворномъ спектаклѣ въ Фонтенбло. Не смотря на довольно успѣшный дебютъ, Новерръ, въ надеждѣ болѣе крупныхъ заработковъ, въ 1748 году направился въ Берлинъ, гдѣ Великій Фридрихъ сразу сдѣлался однимъ изъ поклонниковъ его таланта. Въ 1749 году, Новерръ снова появился въ Парижѣ, гдѣ имъ поставленъ не совсѣмъ удачный „Китайскій балетъ“.

По вызову Гаррика, Новерръ съѣздитъ въ Лондонъ, гдѣ пришелъ въ восторгъ при видѣ выразительной игры этого великаго артиста. Тутъ у него окончательно утвердилось мысль пересоздать балетное искусство и изъ „ремесла“ танцовщиковъ выработать настоящее искусство, которое заставило бы артистовъ подражать древнимъ римскимъ пантомимамъ. Этого онъ намѣревался достигнуть, придавши танцамъ выразительность. Онъ, такъ сказать, хотѣлъ вложить въ танцы „душу“.

Изъ Лондона Новерръ направился въ Штутгартъ, къ Виртембергскому двору, гдѣ хореографія пользовалась особымъ покровительствомъ и гдѣ въ то время на гастроляхъ находился Вестрисъ. Тутъ Новерръ въ первый разъ создалъ на сценѣ самостоятельный по его плану балетъ; кромѣ того, въ Штутгартѣ имъ основана была сдѣлавшаяся извѣстною въ Европѣ танцевальная школа. Въ 1767 году Новерръ былъ призванъ въ Вѣну для организаціи балета при Кѣрнерторттеатрѣ и для открытія вновь Бургъ-театра.

Въ этомъ же году Новерру поручено было поставить балетъ, по случаю бракосочетанія австрійской эрцгерцогини съ неаполитанскимъ королемъ. Постановка этого произведенія, носившаго названіе „L'Apotheose d'Hercule“, было первымъ торжествомъ Новерра.

Вѣнскіе критики писали, что этотъ балетъ сочиненія „du fameux Noverre“ имѣлъ выдающійся успѣхъ.

Съ этого времени, Новерръ считался излюбленнымъ артистомъ Вѣны, гдѣ постановка каждаго его произведенія составляла крупное событіе. Мѣстная критика ставила его на недостижимую высоту. Утверждали, что „порядокъ, система, благородство, сила воображенія, достоинство, грація и прелесть“ красною нитью проходятъ черезъ всѣ созданія Новерра. „Пріятели, панвены и прелестены онъ въ анакреонтическихъ созданіяхъ; благороденъ—въ героическихъ. Въ трагическихъ произведеніяхъ мастерски принаравливаетъ онъ пантому, въ которой выраженіе самыхъ разнообразныхъ страстей понятно всѣмъ зрителямъ“. Такъ отзывались о немъ вѣнскіе любители балета. (Рис. 1 и 2).

Независимо природнаго таланта, какъ сочинителя балетовъ, Новерръ пользовался также справедливою репутаціею быстро создавать учениковъ, вполне пригодныхъ для его выразительныхъ танцевъ. Оставаясь въ Вѣнѣ безвыѣздно съ 1767 до 1774 года, Новерръ организовалъ тамъ танцевальную школу, гдѣ подъ его личнымъ руководствомъ сформировался цѣлый рядъ артистовъ, занявшихъ видное мѣсто на вѣнской балетной сценѣ.





Новерръ.  
(Рис. 1.)



Темнымъ пятномъ въ дѣятельности Новерра была его метода преподаванія танцевъ. Она не отличалась мягкостью въ обращеніи. Съ учениками и ученицами Новерръ обходился очень грубо, иногда прибѣгая къ толчкамъ и легкимъ ударамъ. Когда онъ сочинялъ танцы, то доходилъ до цинизма, котораго онъ можетъ быть и самъ не понималъ. Своимъ рѣзкимъ плевокъ онъ обозначалъ мѣсто, куда долженъ былъ становиться или двигаться артистъ. Дерзости, расточаемыя первымъ хореграфомъ, могутъ быть и извинительны; но что касается практичности суровыхъ приемовъ Новерровской школы, то вопросъ этотъ очень спорный.

Такъ какъ славу свою, какъ учитель, Новерръ приобрѣлъ въ Вѣнѣ, то полагаемъ не лишнимъ упомянуть о нѣкоторыхъ его ученицахъ и ученикахъ, которые впоследствии перенесли на европейскія балетныя сцены завѣты знаменитаго реформатора.

Изъ женскаго персонала на первомъ планѣ должна быть поставлена г-жа Дельфенъ. Объ ней писали, что она обладала удивительною мимикою. Кромѣ того, въ танцахъ отличалась устойчивостью, силою, выразительностью движеній и богатымъ слухомъ. Ее считали настоящимъ „чудомъ искусства и природы, одинаково талантливою исполнительницею какъ „героическихъ“ ролей, такъ и въ жанрѣ „гротескъ“. Къ сожалѣнію, она пробыла на сценѣ только одинъ годъ, скончавшись въ 1772 году, въ полномъ разцвѣтѣ своего блестящаго таланта.

Превосходною исполнительницею роли „Кассандры“ была г-жа Деканъ. Артистку эту называли любимцею Терпсихоры. Техника ея была сильно развита; будучи небольшого роста, она поражала силою посковъ, прыжками и полетами. Поднимаясь отъ земли, она, подобно легкому перу, медленно опускалась на носокъ. Черные глаза ея говорили: движенія рукъ и всего корпуса были переполнены граціи..... Такъ отзывались о Деканъ ея современники. Г-жа Вигано отличалась въ анакреонтическихъ танцахъ, считаясь нитомницей „Грацій“. Изъ артистовъ съ нѣмецкимъ именемъ



Новерръ (1727 1810). Реформаторъ балета.  
(Рис. 2).

обращала на себя вниманіе г-жа Аббешерапъ съ очень разнообразнымъ репертуаромъ.

Изъ мужскаго персонала, на первомъ планѣ былъ ученикъ Новерра ле Пикъ, сдѣлавшійся строгимъ послѣдователемъ своего учителя и вмѣстѣ съ тѣмъ распространителемъ его завѣтовъ. Кромѣ ле Пика, въ распоряженіи Новерра были танцовщики Винетти, Деросси воспитанники чисто итальянской школы, полухарактерный танцовщикъ Роа, комическій Аяжіолли, будущая знаменитость молодой Вигано, превосходный мимикъ Леопольдъ Фрюманъ и другіе. Этотъ блестящій, обученный Новерромъ, балетный персоналъ былъ еще



подкрѣпить превосходнымъ, лично подобраннымъ самимъ балетмейстеромъ кордебалетомъ.

Мы перечислили прекрасный составъ вѣнскаго балета съ цѣлью показать, что Новерру съ такою блестящею труппою не трудно было начать въ Вѣнѣ свою хореграфическую карьеру. Онъ поставилъ цѣлый рядъ небольшихъ балетовъ: „Китайскія превращенія“, „Прусскіе рекруты“, „Фламандскія развлеченія“ и другіе. Сочинивши въ шутливыхъ тонахъ „Донъ Кихота“, Новерръ занялся постановкою героически-пантомимныхъ балетовъ, создавшихъ его славу. Къ этой категоріи принадлежали: „Смерть Аякса“, „Судъ Париса“, „Орфей въ аду“, „Ринальдо и Армида“, „Упрямство Галатеи“ и другіе. Наиболѣе же выдающимися были „Медея и Язонъ“, „Ифигенія въ Тавридѣ“, „Тезей“, „Гораціи и Куріаціи“ и „Агамемнонъ“.

Образцомъ „трагическаго“ балета можетъ служить „Агамемнонъ“. Ему Новерръ предпослалъ предисловіе, объяснявшее фабулу пьесы и способъ ея исполненія на сценѣ. „Пантомима,—говоритъ онъ,—это подвижная живопись. Оба искусства, при посредствѣ зрѣнія должны дѣйствовать на сердце. Все, что пригодно для танцевъ, должно быть пригодно для живописи, и обратно,—что откидываетъ живопись, то не должно быть признаваемо и балетомъ. Я первый, гордо заявляетъ Новерръ, дерзнулъ предписать правила танцевальному искусству, снялъ съ артистовъ деревянные, деревенскіе башмаки и надѣлъ на нихъ римскіе котурны, заставивши изображать благородныя чувства и человѣческія страсти“.

И Новерръ дѣйствительно „дерзнулъ“ посредствомъ выразительныхъ танцевъ и пантомимы представить трагедію Клитемнестры, мести Электры и Ореста.

Къ этому новаторъ добавилъ, что танцовщицы должны вести пѣмой разговоръ; свои мысли они обязаны выражать при помощи мимики и костюма; все ихъ движенія и дѣйствія, даже во время спокойнаго состоянія, должны быть согласованы съ характерными тонами музыки и проч.

Краткое описаніе составленной Новерромъ программы для Агамемнона даетъ достаточно ясное представленіе о трактовкѣ имъ и другихъ хореграфическихъ произведеній.

*Первое дѣйствіе* заключалось въ томъ, что Клитемнестра и ея возлюбленный съ ужасомъ узнаютъ о возвращеніи Агамемнона; они обсуждаютъ, какія мѣры должны они предпринять.

*Второе дѣйствіе*: торжественная встрѣча Агамемнона; притворная радость его жены Клитемнестры. Въ выразительномъ, драматическомъ танцѣ, царь любовно привѣтствуетъ своихъ дочерей Кассандру и Электру. По ихъ настроенію видно, что лицемеріе Клитемнестры имъ извѣстно. Празднество кончается общимъ воинственнымъ танцемъ съ заключительною „пирамидальною“ группою.

*Третье дѣйствіе*: Клитемнестра подговариваетъ своего любовника убить Агамемнона и выбрать одно изъ двухъ: или корону, или смерть. Этотъ заговоръ подслушиваютъ обѣ дочери. Онѣ хотятъ предупредить объ этомъ отца. Но, поздно; входитъ царь и въ то время, какъ онъ беззаботно выслушиваетъ сладкія рѣчи Клитемнестры, Эгистей поражаетъ мечемъ Агамемнона, одновременно ударивши бросившуюся на защиту отца Кассандру. Электра клянется въ вѣчной мести за отца и за сестру.

*Четвертое дѣйствіе*: траурная процессія, на подобіе античныхъ похоронъ; Клитемнестра предлагаетъ Электрѣ примиреніе; но все проеббы ея напрасны; тогда, по приказу цареубійцы, Электру заключаютъ въ кандалы. Въ это время неожиданно для всехъ возвращается сынъ Агамемнона, Орестъ, который изъ устъ сестры узнаетъ ужасную правду о случившемся во время его отсутствія. Онъ освобождаетъ сестру, объявляя войскамъ, что онъ единственный законный наследникъ престола постъ безвременно погибшаго Агамемнона. Войска клянутся ему въ вѣрности. Въ заключеніе дѣйствія, Электра передаетъ Оресту занятнаго кровью отца мечъ Эгистея съ тѣмъ, чтобы очистить его также кровью цареубійцы.



*Пятое дѣйствіе:* ночь: густой лѣсъ съ царскими гробницами. Появляется Орестъ, съ тѣмъ, чтобы сначала совершить жертвоприношеніе на могилѣ отца, а затѣмъ привести въ исполненіе свою кровавую месть. На кладбище вступаетъ траурная процессія. Подъ звуки похороннаго марша, женщины танцуютъ вокругъ воздвигнутаго алтаря. Верховный жрецъ возмѣщаетъ огонь; но разгнѣванное Небо на молитвы отвѣчаетъ громомъ и молніей. Внезапно отвергается могила. Орестъ, окруженный плянущими, неистовыми фуриями, бросается на Эгистея и поражаетъ его мечемъ, затѣмъ убиваетъ Клитемнестру, въ свою очередь бросившуюся на защиту своего возлюбленнаго. (Рис. 3).

Тутъ только Электра сообщаетъ Оресту, что онъ убилъ свою мать. Несчастный въ отчаяніи намѣренъ прекратить свою жизнь, но его удерживаютъ окружающіе. Орестъ, въ безсознательномъ положеніи, падаетъ на одну изъ гробницъ.

Такъ заканчивается этотъ балетъ, безспорно самый страстный и самый трагическій изъ всѣхъ произведеній Новерра. Сюжетъ этотъ, очевидно, пришелся по вкусу автору: онъ любовно продолжилъ его, написавши въ томъ же стилѣ „Ифигенію въ Тавридѣ“. Въ немъ „реформаторъ“ хотѣлъ подражать Шекспиру, примѣнивши къ балету блестящіе стихи съ высокими философскими истинами англійскаго драматурга. Онъ старался выразить ихъ посредствомъ рѣзкой пантомимы, связанной съ танцами. Хотя Новерръ не

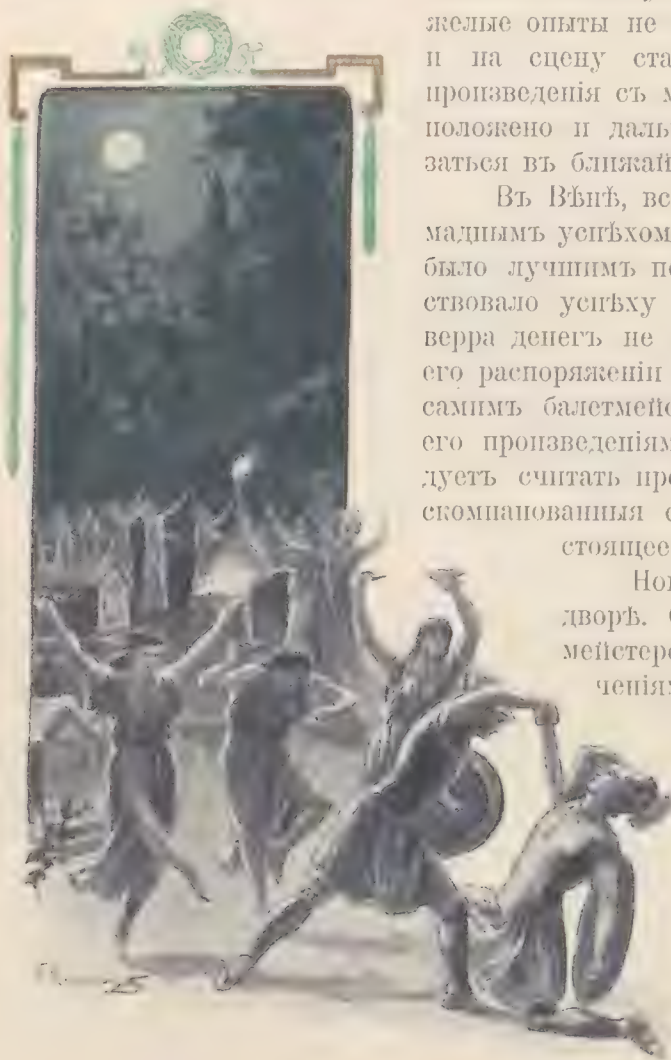
вполнѣ достигнулъ своей цѣли; но тѣмъ не менѣе эти тяжелые опыты не прошли безслѣдно. Примѣръ былъ поданъ и на сцену стали проникать цѣльныя хореграфическія произведенія съ менѣе мрачными фабулами. Начало было положено и дальнѣйшее его развитіе не замедлило сказаться въ ближайшемъ будущемъ.

Въ Вѣнѣ, всѣ произведенія Новерра пользовались громаднымъ успѣхомъ. Пребываніе его въ австрійской столицѣ было лучшимъ періодомъ его дѣятельности. Много способствовало успѣху то, что на прихотливую обстановку Новерра денегъ не жалѣли, и кромѣ того находившіеся въ его распоряженіи балетный персоналъ былъ лично обученъ самимъ балетмейстеромъ въ тонахъ, приспособленныхъ къ его произведеніямъ. Очень удачною по своей простотѣ слѣдуетъ считать программу балета „Судъ Париса“. Поэтично скомпонованныя сцены могли бы имѣть успѣхъ и въ настоящее время. (Рис. 4).

Новерръ считался любимцемъ при Вѣнскомъ дворѣ. Онъ былъ назначенъ придворнымъ балетмейстеромъ и завѣдующимъ дворцовыми развлеченіями. Не смотря на всѣ оказанныя милости,

Новерра все таки тянуло на родину въ Парижъ, гдѣ бы онъ могъ примѣнить свой талантъ. Послѣ постановки нѣсколькихъ балетовъ въ разныхъ городахъ Италіи, Новерръ былъ наконецъ въ 1770 году приглашенъ въ Парижъ, куда онъ прибылъ съ солидною репутаціей талантливаго хореграфа и съ обширнымъ багажемъ сочиненныхъ имъ балетовъ.

Въ Парижѣ, Новерръ тотчасъ же хотѣлъ оправдать свою репутацію. Съ



(Рис. 3).



блестящимъ успѣхомъ поставилъ онъ знакомые уже Вѣнѣ балеты „Медея и Язонъ“, „Китайскій праздникъ“, „Туалетъ Венеры“, „Апеллесъ и Кампаспа“.

Не обошлось конечно безъ горькихъ насмѣшекъ по адресу непризнаннаго пока реформатора. По поводу постановки „Медеи“ появилось четырехстишіе:

Jusque dans les ballets il faut de la raison,  
Je n'aime pas à voir les enfants de Jason  
Egorgés en dansant par leur mère qui danse  
Sous des coups mesurés expirer en cadence.

Такіе памфлеты служили для искусства только на пользу. Новерръ отписывался, доказывая публикѣ, что балетъ—не танцевальное развлеченіе и что программу балета слѣдуетъ сочинять раньше музыки. Онъ это и дѣлалъ, объясняя предварительно композиторамъ содержаніе своихъ балетовъ и требуя, чтобы композиторъ подлаивался къ балетмейстеру, а не обратно.

Пользуясь особымъ покровительствомъ Маріи Антуанетты, не смотря на шутки его товарищей по искусству, Новерръ былъ назначенъ главнымъ балетмейстеромъ Опернаго театра и руководителемъ праздниковъ въ Трианонѣ.

Артистическій путь Новерра не всегда былъ усыпанъ розами. Знаменитый англійскій трагикъ Гаррикъ, директоръ Дрюиленскаго театра въ Лондонѣ, увидѣлъ въ Парижѣ „Китайскій праздникъ“ сочиненія Новерра. Этотъ балетъ такъ понравился Гаррику, что онъ пригласилъ Новерра представить его на лондонской сценѣ. Собранный значительную труппу изъ французскихъ балетныхъ артистовъ, Новерръ переѣхалъ черезъ проливъ, но тутъ его ожидало разочарованіе. Англія была во враждѣ съ Франціей, и жители Альбіона рѣшились показать французамъ свою ненависть. Не смотря на присутствіе короля, первое представленіе балета прошло съ громаднымъ скандаломъ. Сначала раздались рукоплесканія, но затѣмъ публика засвиסתала неистово. Избранное общество, сидѣвшее въ ложахъ и въ партерѣ, наоборотъ, аплодировало. Шумъ былъ невообразимый.



(Рис. 4).



Это была народная манифестация, остановить которую полиция была бессильна.

На слѣдующемъ представленіи того же балета произошли сцены еще болѣе бурныя. Англійское дворянство вооружилось палками и начало бить пикальщикова. Дошло до кровопролитія;—вынуждены были остановить представленіе. Послѣ того, какъ раненыхъ вынесли, спектакль возобновили. Слѣдующія два представленія были еще ожесточеннѣе. Бросали на сцену стулья, гнилыя яблоки, лѣзли на сцену. Едва только поднимали занавѣсъ, какъ на сцену въ лицо французскихъ артистовъ полетѣли гвозди, горохъ, шляпы и пр. Все это должно было мѣшать танцамъ. Подъ конецъ, нанятые дворянствомъ мясники кулаками выгнали оппозицію.

Третій и четвертый спектакли сопровождались такими же бурными сценами: дошло до того, что одного изъ артистовъ едва не убили; его спасъ общій любимецъ Гарриксъ, закричавшій толпѣ: „оставьте его! Это мой другъ!“

Во избѣжаніе новыхъ скандаловъ, лордъ-мэръ вынужденъ былъ прекратить представленія французскаго балета.

Не особенно дружелюбно принялъ и Парижъ новое хореографическое произведеніе Новерра „Гораціи“.

Публика глухо протестовала. Новшества въ піесѣ ей не понравились; но Новерръ не унывалъ, продолжалъ тѣствовать въ томъ же духѣ. Публика и печать не безъ злорадства отмѣтили „странность“ одной сцены въ этой хореографической „трагедіи“. Не вязалась съ жизнью сцена, когда Горацій, послѣ смерти своихъ двухъ братьевъ и послѣ убійства его сестры, немедленно „танцовать“ на собственной свадьбѣ съ своей возлюбленной Фульвіей. Не соответствовали исторической правдѣ покрытые золотомъ костюмы римскихъ воиновъ; были также и другіе



Сцена изъ Меды съ грав. 1781 г.  
Изъ изд. Н. Соловьева „Мастера балета“.  
(Рис. 5).

недочеты, грѣшившіе противъ правды. Объ этомъ въ своей корреспонденціи писалъ не одинъ Лагарпъ, но и другіе критики: „Много смѣялись надъ невѣжествомъ сочинителя, который эту сцену первобытнаго, только что zaloженнаго Рима украсилъ роскошью костюмовъ времени Римской имперіи.... Сомнѣваемся, говорили критики, чтобы во времена Гораціевъ вышивки, блестящіе галуны и позолота входили въ составъ одеждъ воиновъ, колѣнопреклоненно снимавшихъ каски послѣ принесенія присяги“.

Самъ Новерръ хотя въ письмахъ своихъ (изд. 1807) сознавалъ нелѣпность костюмовъ въ „Гораціяхъ“, но онъ старался выгородить себя, увѣряя, что не смотря на его протесты, дирекція не послушалась его указаній и сотворила фантастическія, а не римскія одежды. Это объясненіе появилось черезъ 30 лѣтъ послѣ постановки „Гораціевъ“, потому, по нашему мнѣнію, трудно провѣрить его справедливость и оно остается на совѣсти хореографа.

Найдя себѣ покровительницу въ лицѣ молодой королевы Маріи Антуанетты, Новерръ добился наконецъ въ 1775 году постановки полностью балета „Меды и Изонъ“. Въ немъ отличились Вестрисъ съ г-жами Алларъ и Гимаръ. Успѣхъ балета былъ чрезвычайный. (Рис. 5). Въ продолженіи пяти мѣсяцевъ къ ряду онъ не сходилъ съ



афиши и билеты брались съ боя. Новерръ такимъ образомъ окончательно обосновался въ оперѣ. Его реформа привилась и прижилась по вкусу публикѣ. Балетъ сдѣлался наконецъ тѣмъ цѣльнымъ хореографическимъ зрѣлищемъ, какимъ онъ существуетъ до настоящаго времени. Въ томъ же году, для своего балета „Апеллесъ“, Новерръ выписалъ изъ Неаполя бывшаго своего ученика, пользовавшагося тамъ громадною репутаціей, танцовщика Ле Пика; но онъ не понравился, потому только, что былъ артистомъ „terre à terre“ и не могъ такъ высоко подниматься, какъ гг. Вестрисъ и Гардель.

Въ балетѣ „Апеллесъ“ (рис. 6), а также и въ „Капризахъ Галатеи“, гдѣ отличались г-жи Гимаръ и Алларъ, не было болѣе вокальныхъ номеровъ. Оба эти балета представляли цѣльныя хореографическія произведенія, занимавшія весь спектакль, который, кстати сказать, въ то время начинался въ 5½ часовъ пополудни.

Много труда стоила Новерру полная реорганизація балета. При уничтоженіи панье и разныхъ странныхъ украшеній балетнаго костюма Новерру пришлось сталкиваться съ безконечными интригами, направленными противъ его реформаторской дѣятельности. Ему не сразу хотѣли подчиниться старые, заслуженные артисты. Долго интриговали Вестрисъ и Гардель, говорившіе, что они вышли изъ школьнаго возраста и не признаютъ указаній Новерра-балетмейстера. Его совѣтовъ не слушалось и большинство танцовщицъ, воспитанныхъ на старой рутинѣ и не согласныхъ отрѣшиться отъ установленныхъ формъ. Новерръ требовалъ дѣйствія и выразительности въ танцахъ, а артистки хлопотали только исключительно о примѣненіи лично имъ присвоенной техники. Новерру нужны были артисты, а онъ встрѣчалъ только газеровъ; ему нужны были подвижныя фізіономіи, а къ его услугамъ были одні только ноги.

Случалось такъ, что ему, по ходу балета, требовалось поставить группу артистовъ въ глубинѣ сцены; тогда громкогласно заявлялись протесты:

Мы, заслуженныя артистки, имѣемъ право танцовать впереди, а не становиться позади!

Но этого требуетъ сюжетъ моего балета!...

А дѣлайте, что хотите! Намъ необходимо, чтобы публика видѣла насъ впереди, любовалась нами! Это наше право!

Еще въ 1760 году, пастушокъ Парисъ плясалъ на горѣ Пиды, затянутой въ корсетъ съ лентами, въ короткихъ панталонахъ, прикрытыхъ розовою шелковою юбкою, упругость которой поддерживали эластичныя панье. Головной же уборъ состоялъ изъ вздернутой на бокъ трехуголки. Онъ походилъ на кого угодно, но только не на скромнаго пастушка античной Греціи. Отличался же онъ отъ окружающихъ только одними высокими красными каблуками на ботинкахъ.

Вестрисъ долго не хотѣлъ проникнуться требованіями сценической правды въ костюмахъ. Въ „Тщетной предосторожности“, балетѣ новой формаціи, онъ игралъ роль простаго крестьянина въ фантастическомъ костюмѣ собственнаго изобрѣтенія. Роль „Марса“ онъ изображалъ безбородымъ юношей и босикомъ, безъ всякой обуви..... Во второмъ дѣйствіи „Севильскаго цирюльника“ Вестрисъ выходилъ одѣтымъ не кузнецомъ, какъ требовалось по программѣ, а красавцемъ офицеромъ, въ блестящемъ мундирѣ и шелковыхъ чулкахъ...

Вообще, для Вестриса не было закона. Онъ творилъ на сценѣ, что и какъ ему вздумается.



Сцена изъ б. Апеллесъ и Кампаспа.  
(Рис. 6).



При такихъ условіяхъ Новерру тяжело было бороться съ глубоко въѣвшеюся рутинною. Не смотря на разнообразныя противоѣдствія своихъ товарищей по сценѣ, Новерръ ни разу не отступилъ отъ намѣченной цѣли и не уклонился въ сторону отъ прямого пути для осуществленія задуманныхъ реформъ.

Независимо внутренняго содержанія своихъ балетовъ, Новерръ заботился о декорацияхъ и особенно о костюмахъ, въ способѣ ношенія которыхъ онъ совершилъ коренной переворотъ. До Новерра, при постановкѣ новой пьесы костюмеръ не совѣтовался ни съ кѣмъ, а дѣйствовалъ за свой страхъ. Онъ почти постоянно жертвовалъ исторической правдой одежды, уступая требованіямъ моды, или же прихотямъ танцовщицы. Роль же балетмейстера ограничивалась тѣмъ, что ему давали готовую музыку, подъ которую онъ обязанъ былъ сочинить танцы; затѣмъ, онъ распредѣлялъ отдѣльныя па, которымъ давали названія, не рѣдко сообразуясь исключительно только съ характеромъ сдѣланныхъ костюмовъ. Оттого не было никакой правды въ постановкѣ.

Большою помѣхою для мужского персонала была маска. Она была обязательна и, благодаря этому пережитку античнаго времени, артисты были лишены возможности выражать на лицѣ какія бы то ни было чувства, присвоенныя роли. Конечно Новерръ, создававшій свои пантомимныя балеты, украшенные выразительными танцами, хлопоталъ не мало объ уничтоженіи маски и о полной реформѣ костюмовъ.

До прибытія Новерра въ Парижъ, въ 1770 году въ оперу „Измѣна“ вставили нѣсколько сценъ изъ балета „Медея и Язонъ“. Эти сцены были поставлены тогдашнимъ опернымъ балетмейстеромъ Лавалемъ, и по его адресу были обращены похвалы сдѣланныхъ въ этихъ сценахъ нововведеній. Но затѣмъ, оказалось, что эти сцены были точной репродукціей балета того же имени, годъ тому назадъ поставленнаго Новерромъ въ Вѣнѣ. Плагіатъ былъ разоблаченъ. Роли Язона, Медеи и Креузы блестяще исполнили г. Вестрисъ и г-жи Гимаръ и Алларъ.

Въ этомъ балетѣ Вестрисъ въ первый разъ появился безъ маски. Онъ самъ призналъ невозможнымъ мимировать съ картоннымъ лицомъ. Вестрисъ тутъ поразилъ всѣхъ своихъ искусствомъ въ изображеніи драматическихъ сценъ.

Долой съ танцовщиковъ упругіе „боченки“ (tonnelets), долой съ танцовщицъ пелѣныя корзинки (paniers), которыя только искажаютъ фигуру артистки, лишая ее присущей женщинѣ граціи! Долой эти дамскіе костюмы, заставляющіе артистокъ во время танцевъ заботиться больше о складкахъ платья, чѣмъ о граціозныхъ движеніяхъ рукъ и ногъ!

Таковы были справедливыя требованія реформатора, нашедшія себѣ скорое осуществленіе.

Первый опытъ въ этомъ направленіи былъ сдѣланъ Новерромъ при постановкѣ въ Ліонѣ его балета „Туалетъ Венеры“.

Маски, „боченки и корзинки“, мѣшавшіе артистамъ, были окончательно заброшены.

По его указанію, были сдѣланы красныя туники для Венеры, для нимфъ и для грацій. Костюмы для фавновъ рѣзко отличались отъ прежнихъ. Ни чулковъ, ни перчатокъ; простая драпировка изъ тигровой кожи покрывала полуобнаженное тѣло, украшенное гирляндами изъ цвѣтовъ и виноградныхъ листьевъ.

Въ такомъ-же духѣ Новерромъ былъ поставленъ въ Ліонѣ балетъ „L'Amour coquin“, гдѣ была по возможности соблюдена правда при составленіи костюмовъ для нимфъ, амазонокъ, корсаровъ, дикихъ и пр.

Въ Ліонѣ, Новерръ былъ властелиномъ на сценѣ, потому онъ творилъ все безпрепятственно. Не такъ было въ Парижѣ. Тутъ, благодаря требованію директоровъ Оперы, а также и самихъ артистовъ, ему часто, помимо своей воли, приходилось отступать отъ своихъ личныхъ принциповъ. Въ трагическихъ сценахъ оказывалась масса несообразностей въ костюмахъ.



Мы уже говорили, что Новерръ выслушалъ много непріятностей по поводу постановки балета „Гораціи“, но онъ все таки продолжалъ ставить свои „геронческія произведенія“, стараясь завоевать балету подобающее ему художественное мѣсто въ ряду изящныхъ искусствъ.

Еще разъ ѣздилъ Новерръ въ Лондонъ, гдѣ прежняя къ нему непріязнь была забыта. Его вѣнчали лаврами за поставленный имъ балетъ „Ифигенія въ Авлидѣ“. (Рис. 7). Композиторъ считалъ его лучшимъ изъ всѣхъ своихъ произведеній. Возвратившись въ Парижъ, онъ нашелъ, что товарищи его по профессіи безъ всякаго стѣсненія черпали для своихъ балетовъ множество сценъ и танцевъ, сочиненныхъ прежде Новерромъ. Это впрочемъ служило ему утѣшеніемъ въ томъ смыслѣ, что произведенія его были признаны достойными подражанія, и выкраденныя у него сцены, хотя и подъ чужимъ именемъ, публикѣ нравились.



(Рис. 7).

Независимо того, что Новерръ былъ искуснымъ хореграфомъ, онъ составилъ себѣ крупное имя и какъ авторъ знаменитаго сочиненія о танцевальномъ искусствѣ. Первое изданіе подъ названіемъ „Lettres sur la danse et sur les ballets“ было издано въ одномъ небольшомъ томѣ, въ Штутгартѣ въ 1760 году и посвящено герцогу Виртембергскому. Затѣмъ послѣдовали рядъ изданій, вышедшихъ въ Вѣнѣ и въ Парижѣ въ 1807 году въ 2-хъ томахъ, подъ названіемъ „Lettres sur les arts imitateurs“, посвященные французской императрицѣ. Сводъ же всѣхъ мыслей Новерра помѣщенъ въ самомъ полномъ и роскошномъ изданіи (Lettres sur la danse, les ballets et les arts), отпечатанномъ въ 4-хъ томахъ въ Петербургѣ въ 1803—1804 гг. съ посвященіемъ Россійскому Императору.

Новерръ приобрѣлъ крупное значеніе, благодаря личной пропагандѣ своихъ произведеній во время пребыванія его почти на всѣхъ европейскихъ сценахъ. Его славу много содѣйствовали также и литературные труды реформатора.

Его „письма“ быстро разошлись по всему міру, и новыя идеи Новерра привились на всѣхъ европейскихъ сценахъ, гдѣ только существовалъ балетъ.

И до сихъ поръ, письма Новерра не устарѣли, можетъ быть, только потому, что до настоящаго времени у него не было достойнаго въ этой области конкурента.

Артисты—исполнители и сочинители балетовъ пользовались и пользуются массою сдѣланныхъ въ сочиненіяхъ Новерра указаній, приобретенныхъ долговременной практикой хореграфа.

Хотя Новерръ и былъ поклонникомъ классической школы, но вездѣ въ его письмахъ сквозитъ желаніе дать возможно большую свободу развитію индивидуальныхъ способностей артиста.

Благодаря такой тенденціи, почтенный хореграфъ иногда впадалъ въ противорѣчія, которыя сказались при сравненіи отпечатанныхъ въ разныхъ изданіяхъ писемъ.

Это, впрочемъ, вполне извинительно и понятно, потому что со времени появленія



первой книги (1760 г.) до послѣдняго изданія (1807 г.) прошло болѣе сорока лѣтъ. Техника же танцевъ за этотъ періодъ не оставалась неподвижною и значительно измѣнилась въ своихъ формахъ.

Современникъ Новерра Вольтеръ, переписка съ которымъ приложена къ петербургскому изданію „писемъ“, отзывался съ большимъ уваженіемъ о трудахъ художника-реформатора. Въ одномъ изъ своихъ отзывовъ Вольтеръ говоритъ: „по заглавію вашей книги, можно подумать, что у васъ рѣчь идетъ только о танцахъ. Но это не вѣрно; вы освѣщаете все искусства, вашъ стиль краснорѣчивъ; блестящи также фантазія и выразительность вашихъ балетовъ. Я васъ признаю настолько великимъ въ вашемъ родѣ искусства, что не удивляюсь постигавшимъ васъ непріятностямъ“.

Не безъ основанія Новерръ кичился такимъ отношеніемъ къ его трудамъ французскаго философа. И дѣйствительно, не смотря на болѣе чѣмъ вѣковое существованіе, письма Новерра живучи до сихъ поръ и служатъ настольною книгою для каждаго мало мальски интересующагося хореграфіею. Великій реформаторъ сразу опрокинулъ все балетныя традиціи съ ихъ прежними идеалами. Разгромилъ онъ тѣ жеманныя, салонныя танцы, въ которыхъ артисты выступали подобно солдатамъ на плацпарадѣ. Надѣялся надъ смѣшеніемъ пантомимы съ устными діалогами и произвелъ полную революцію въ балетномъ мірѣ.

На первый планъ Новерръ поставилъ психологію балета, а затѣмъ уже онъ отводилъ мѣсто виртуозности. Въ дореформенное время преобладали танцы съ пристегнутыми къ нимъ ярлыками. Пасеенье ставилось потому, что г-жа Прево прекрасно его танцевала; мюзетту сочинили для Саллѣ и ея партнера Дюмулена; па съ тамбуриномъ—для Камарго; шакону—для г. Дюпрэ и пр. Новерръ же установилъ, что балетъ не долженъ находиться въ зависимости отъ специальности танцоровъ и что танцы должны вытекать изъ дѣйствія, изъ сюжета. Г-жа Лани, по словамъ реформатора, была идеаломъ танцовщицы, потому что танцевала все безъ исключенія и танцевала хорошо. Съ нею, по его мнѣнію, должны были брать примѣръ все артисты. При этомъ опрокинуто имъ было и нелѣпное установившееся правило, что если Вестрисъ считается первымъ танцоромъ, то ему, какъ первоклассному артисту, подобаетъ „вѣнчать зданіе“ и танцевать только въ послѣднемъ актѣ балета.

Эти размышленія, переданныя Новерромъ въ 1760 году, были въ сущности повтореніемъ приведенныхъ уже нами въ предыдущемъ томѣ принциповъ Каюзака, который тщетно проповѣдывалъ ихъ десять лѣтъ тому назадъ.

Отдавая, однако, должное и виртуозности, Новерръ создалъ школу, въ которой имъ установлены новыя законы хореграфическаго искусства. Отбросивши въ сторону идеалы временъ Медичисовъ, Новерръ поучалъ, что балетъ долженъ олицетворять собою всю природу при помощи чуть ли не всехъ искусствъ, въ ихъ совокупности. Живопись, архитектура, перспектива, оптика, музыка должны придти на помощь поэтическому содержанію балета. Для иллюстраціи своихъ взглядовъ, онъ въ письмахъ своихъ создалъ какъ бы поцурри изъ мотивовъ, взятыхъ у Дидеро, Мольера, Расина. Очень близко стоитъ онъ къ мѣщанской драмѣ Дидеро; идеаломъ же мимическаго искусства считаетъ онъ Гаррика, которому посвящено нѣсколько его драматическихъ писемъ. Живопись дѣлится имъ на три балетныхъ рода: Вапloo—серьезный; Буше—полухарактерный; Теньеръ—комическій. О школьныхъ хореграфическихъ правилахъ говоритъ онъ мало. Хореграфію „онъ изучалъ, но позабылъ“. Картины Буше, по его мнѣнію, лучшая школа для танцовщика.

Тридцать кордебалетныхъ артистовъ дѣлаютъ въ одинъ вечеръ по шести туровъ, въ шести пируэтахъ, что въ общемъ составляетъ 1080 кругооборотовъ. Кого, спрашиваетъ Новерръ, „веселитъ“ это верченіе по оси? Дервишъ Менелай вертѣлся 14 дней къ ряду, безъ остановки: но отъ этого искусство ни на шагъ не продвинулось впередъ. Тѣлесныя упражненія, по его словамъ, имѣютъ крупное значеніе для механическаго наружнаго усо-



вершенствованія; искусство же требуетъ души. Не смотря, однако, на такой односторонній взглядъ на хореграфію, письма Новерра о техникахъ танцевъ, во всѣхъ ихъ подробностяхъ, а также и преподаваемые имъ совѣты объ изяществѣ движеній артиста и до сихъ поръ служатъ хорошимъ руководствомъ для артиста, посвятившаго себя хореграфической дѣятельности. Всѣ остальные и до сихъ поръ издаваемые самоучители танцевъ, въ томъ числѣ даже и пресловутый хореграфическій катехизисъ Блазиса—не болѣе какъ блѣдныя копія съ Новерра, заложившаго незыблемый фундаментъ для новой установившейся эпохи балетнаго искусства.

Вообще, въ отношеніи своихъ взглядовъ Новерръ совершенно сошелся съ мыслями, высказанными Дидеро въ его бесѣдахъ о „Сынѣ семейства“: „Танецъ—говорилъ Дидеро это поэма, которая должна быть представлена совершенно отдѣльно, самостоятельно. Это подражаніе жизни посредствомъ движеній, требующихъ совмѣстнаго содѣйствія поэта, живописца, музыканта и пантомима. Такая поэма должна имѣть свой сюжетъ, а сюжетъ этотъ можетъ быть разбитъ на дѣйствія и сцены“.

Не обошлось, конечно, и безъ хулителей Новерра. Находили, что въ его чересмырно серьезныхъ балетахъ преобладали ложные взгляды на театральную иллюзію. Утверждали, что въ хореграфическое искусство онъ хотѣлъ ввести мѣщанскую



Балетные костюмы во всѣ вѣка.  
(Рис. 8).

прозу драмъ Дидеро, забывая, что балетъ—это исключительно область красивой фантазіи. Точно также старались сорвать съ Новерра приписываемое ему повнество по части уничтоженія „панье“. Доказывали, что это сдѣлали гораздо раньше артистки Прево и Саллэ. Послѣ нихъ, драматическая актриса Клэронъ сняла съ себя это сценическое украшеніе. Ея примѣру послѣдовалъ актеръ Кшицъ, и только черезъ два года послѣ введенія этого повнества на драматической сценѣ, Новерръ, усмотрѣвши въ балетѣ нелѣпность этихъ костюмныхъ придатковъ, впервые примѣнилъ эту реформу въ балетѣ „La toilette de Venus“, гдѣ фавны появились безъ традиціонныхъ „боченковъ“.

Какъ бы въ доказательство несостоятельности балетныхъ программъ, сочиненныхъ Новерромъ, говорили, что ни одинъ изъ его балетовъ долго не держался на сценѣ и въ теченіи всего XIX вѣка ни одно изъ его произведеній не возобновлялось.

Старанія развѣнчать Новерра выразились особенно ярко въ полемикѣ съ нимъ вѣн-



скаго балетмейстера Аняжіоліни, который рѣзко снялъ съ пьедестала французскаго реформатора. Цѣлымъ рядомъ доказательствъ, подкрѣпленныхъ примѣрами и числовыми данными, Аняжіоліни утверждалъ, что всѣ реформы, принисанныя Новерру, были сдѣланы гораздо раньше. Честь постановки пантомимныхъ балетовъ должна, по праву, принадлежать не ему, а вѣискому хореграфу Гильфердингу, о талантѣ котораго мы уже говорили во второмъ томѣ нашего труда. Имъ были передѣланы въ балеты „Семирамида“ и друг. гораздо раньше, чѣмъ появились произведенія Новерра. Такимъ образомъ „первенство“ прославленнаго Новерра было опровергнуто.

Въ уничтоженіи символическихъ одеждъ для духовъ и фантастическихъ образовъ, Аняжіоліни усмотрѣлъ полное противорѣчіе съ основными принципами Новерра, требовавшего, чтобы балетъ былъ выраженіемъ правды въ природѣ. Духовъ же въ сущности не существуетъ, добавлялъ неутомимый критикъ, потому ихъ и не слѣдовало бы выводить на сцену. Несомнѣнно, что такой взглядъ Аняжіоліни слѣдуетъ признать не болѣе, какъ натяжкой и желаніемъ обвинить „quand même“.

Что же касается балетныхъ программъ, сочиненныхъ Новерромъ, то въ безпощадномъ бичеваніи ихъ кроется значительная доля справедливости. Аняжіоліни считалъ большинство изъ нихъ совершенно непригодными для хореграфіи. Сюжеты съ окровавленными мечами и князьями, говорилъ онъ, хотя и почерпнуты изъ твореній великихъ писателей, совершенно непригодны для трактовки ихъ на балетной сценѣ. Они показали только убогость увѣнсатаго творчества Новерра, который былъ не болѣе, какъ неудачнымъ компиляторомъ. До высоты же самостоятельнаго творца онъ никогда не поднимался. При этомъ Аняжіоліни привелъ примѣры разныхъ введенныхъ въ программы Новерра діалоговъ и мыслей, которыя совершенно не поддаются къ передачѣ ихъ пантомимою.

Зло критиковать также Аняжіоліни и выше приведенное нами въ предисловіи къ „Агамемнону“ сравненіе балета съ живописью. Последнее искусство, то есть картина, по словамъ критика, представляетъ на полотнѣ одинъ только моментъ, а балетъ цѣлый рядъ послѣдовательно развивающихся моментовъ.

Конечно Новерръ не оставилъ безъ отвѣта эти нападки. Но вѣскихъ возраженій не было; Юпитеръ сердился..... и былъ во многомъ не правъ. Отвѣты его были дерзки и..... неубѣдительны. На факты онъ отвѣтилъ не опроверженіемъ ихъ, а презрѣніемъ. Всю полемику онъ перенесъ на личную почву, такъ что указанія соперника по профессіи остались въ полной силѣ.

Всѣ болѣзненные уколы по адресу Новерра все таки не могли поколебать заслугъ реформатора.

Для болѣе яснаго пониманія реформъ Новерра, считаемъ необходимымъ резюмировать вкратцѣ всѣ тѣ новшества, которыми знаменитый реформаторъ хотѣлъ сломить едническую, хореграфическую рутину.

Главнѣйшая заслуга Новерра заключается въ томъ, что онъ стремился превратить прежній балетъ въ музыкально-хореграфическую драму. Переводя трагедіи Корнеля на пантомиму, онъ выдѣлилъ изъ нихъ бывшихъ его родныхъ сестеръ—устную рѣчь и пѣніе и придать „балету“ видъ совершенно самостоятельнаго, осмысленнаго зрѣлища. Создавая этотъ родъ хореграфическаго искусства, Новерръ прошелъ цѣлый рядъ „колебаній“, прежде чѣмъ достигнуть окончательнаго рѣшенія своей задачи. Въ началѣ своей дѣятельности, Новерръ сознавалъ, что балетъ долженъ быть только пантомимой, для изображенія разнообразныхъ страстей: при этомъ какъ будто бы даже отрицалъ необходимость „танца“. Затѣмъ, допустивши танцы, поучалъ, что танецъ долженъ быть двоякаго рода: танецъ механическій, т. е. исполненіе разныхъ па, движеній и позицій, и танецъ-пантомима.

Наконецъ, послѣ длиннаго ряда исканій, соединенныхъ съ неизбѣжными противорѣчіями теоріи съ практикой, Новерромъ установлена была окончательная формула для опредѣленія смысла, значенія и составныхъ частей балета. Формула эта выразилась тѣмъ,



что построится новаго рода зрѣлища—балета должна состоять изъ трехъ главныхъ, связанныхъ между собою матеріаловъ—драмы—(сюжета), мимики (пантомимы) и выразительныхъ танцевъ. Въ такомъ видѣ балетъ сохранился и до настоящаго времени. Хотя раньше Новерра издавна существовала у итальянцевъ комическая пантомима, но мимическія дѣйствія, введенныя Новерромъ, не имѣли съ нею ничего общаго. Хореграфъ этотъ былъ первымъ, который примѣнилъ къ сценѣ забытую, античную пантомиму. Онъ связалъ ее съ танцами въ одно цѣлое, благодаря чему въ танцахъ была достигнута выразительность, а съ нею вмѣстѣ и осмысленность.

Какъ великолѣпный танцоръ, балетмейстеръ Новерръ съ свойственной ему энергіей, громко протестовалъ противъ „танца ради танца“. При постановкѣ балетовъ, онъ устроилъ, что композиторъ музыки, балетмейстеръ, декораторъ и костюмеръ работали каждый на свой страхъ, не заботясь о цѣльности впечатлѣнія, которое должно произвести хореграфическое произведеніе. Онъ замѣтилъ, что костюмеръ не справлялся съ эпохою и вмѣсто созданія историческихъ костюмовъ подчинился или требованіямъ моды или желаніямъ исполнителя. Новерръ приходилъ въ ужасъ при видѣ на сценѣ поселянъ, матросовъ, воиновъ, боговъ, героевъ, одѣтыхъ въ пестрые однообразныя хламиды. Танцоры въ башечкахъ, а танцовщицы въ панье прямо возмущали балетмейстера новатора. Онъ никакъ не могъ допустить, чтобы каждый артистъ или артистка выбирала себѣ танцы и „па“ по собственному усмотрѣнію, а не по указанію хореграфа. Его артистическая натура болѣла при видѣ этихъ артистическихъ безчинствъ. Не обращая вниманія ни на рукоплесканія съ одной стороны, ни на ропотъ старыхъ рутинеровъ, онъ въ теченіе всей своей жизни неустанно работалъ въ принятомъ имъ направленіи.

По его словамъ, снова повторяемъ, балетъ долженъ быть рядомъ картинъ, связанныхъ между собою дѣйствіемъ, составляющимъ сюжетъ балета. Сцена то же полотно, на которомъ балетмейстеръ рисуетъ свои мысли, при помощи пантомимы, танцевъ, музыки, декораций и костюмовъ. Эта картина должна быть копіей съ природы. При этомъ, однако, онъ добавлялъ, что музыка для танцевъ была тѣмъ же пособіемъ, что и рѣчи для музыки. Это сравненіе показываетъ, что музыка обязательно должна соответствовать движеніямъ и игрѣ танцовщика. Въ свою же очередь, танцоръ обязанъ, чтобы всѣ его жесты, благодаря оживленной и разумной игрѣ физіономіи, были доступны пониманію публики.

Руководствуясь этимъ принципомъ, Новерръ, не достаточно оцѣненный на родинѣ во Франціи, сочинилъ преимущественно въ Вѣнѣ цѣлый рядъ балетовъ, написанныхъ съ драматическимъ движеніемъ. Всѣ они имѣли громадный успѣхъ, не смотря на выдержанную Новерромъ борьбу съ пустившею глубокіе корни рутинною. Въ то время во Франціи были превосходные артисты Вестрисъ, Гардель, Доберваль. Но всѣ они, до указаній Новерра, танцовали только для того, чтобы танцовать. Они обыкновенно появлялись на сцену, прикрытые громадною маскою съ перьями и лицо ихъ скрывалось подъ маскою. Изъ глубины сцены они дѣлали изумительные прыжки и съ большимъ некуствомъ выказывали гибкость своей талии, красоту движенія рукъ и совершенство ногъ. Но все это не было тѣми танцами, какъ ихъ понималъ Новерръ. Съ появленіемъ же Новерра всѣ эти артисты постепенно отрѣшались отъ рутинны, сознавши ту правду, которая таилась въ урокахъ реформатора.

Одинъ изъ писателей XVIII вѣка, поклонникъ Новерра, пояснилъ, что именно слѣдуетъ понимать подъ словомъ „театральнаго“ танца. „Перенеситесь, говоритъ онъ, въ Римъ, ко временамъ Бафила и Пилада, заставлявшихъ зрителей переживать страданія дѣйствующихъ лицъ“. Это понялъ Новерръ и въ его балетѣ „Медея“ вниманіе публики было очаровано правдивою игрою г-жи Алларъ. Зрители чувствовали страданія Креузы, въ олицетвореніи г-жи Гимаръ. За игрой же Язона публика слѣдила съ интересомъ, не ослабѣвавшимъ до конца представленія.



И дѣйствительно, публика скоро поняла разницу Вестриса, танцующаго безъ маски, съ Вестрисомъ, въ роли аркадскаго пастушка, въ пелѣномъ парикѣ. Точно также съ восторгомъ привѣтствовали Гарделя и Доберваля, появившихся безъ традиціонныхъ стянутыхъ костюмовъ.

Всѣ хореграфическія произведенія Новерра, какъ видно изъ напечатанныхъ въ его „письмахъ“ программъ, не отличались блескомъ фантазіи. Чрезмѣрное вниманіе обращено было на драматизмъ сюжетовъ, зачастую очень грузныхъ и не въ мѣру сложныхъ. Онъ написалъ массу балетовъ, перечисленныхъ въ его письмахъ. Наибольшій успѣхъ имѣли: „Медея и Язонъ“, „Смерть Аякса“, „Судъ Париса“, „Орфей въ аду“, „Рено и Армида“, „Капризы Галатеи“, „Туалетъ Венеры“, „Ревность въ Сералѣ“, „Смерть Агамемнона“, „Телемакъ“, „Милосердіе Тита“ и другіе. Кромѣ того, Новерръ сочинялъ балеты съ болѣе легкимъ содержаніемъ: „Амуръ корсара“, „По дорогѣ въ Цитеру“ и другіе.

Во всѣхъ своихъ твореніяхъ, Новерръ ставилъ на первомъ планѣ поэзію въ искусствѣ; при этомъ, какъ мы уже говорили, онъ поучалъ, „что механическіе танцы ласкаютъ зрѣніе посредствомъ симметріи движеній, разнообразія темповъ, изящества, красоты и блеска исполненія; — мимическіе же танцы (*danse en action*), составляютъ душу балета, такъ какъ только одна пантомима придаетъ жизнь. Лаская зрѣніе, она въ то же время плѣняетъ сердце, вызывая у зрителей сильнѣйшія ощущенія“. Такъ поучалъ знаменитый балетмейстеръ.

Давая разнообразныя совѣты, Новерръ въ своихъ письмахъ обратился къ служителямъ хореграфіи съ слѣдующими многозначительными словами: „Дѣти Терпсихоры! будьте скромны во всѣхъ вашихъ движеніяхъ; не забывайте, въ чемъ заключается душа вашего искусства... влагайте умъ и разсуждайте, когда вы исполняете ваши „*pas de deux*“..... освободитесь отъ громадныхъ париковъ, искажающихъ благородныя линіи вашей головы..... Будьте во всемъ оригинальны, самобытны! Подражайте..... да..... но подражайте только природѣ, которая всегда прекрасна..... Безъ огня, безъ разума, безъ вкуса, воображенія и безъ знанія не льстите себя надеждою сдѣлаться художниками.....“.

Въ приведенныхъ краткихъ выдержкахъ заключенъ весь катехизисъ реформатора Новерра, положившаго прочный фундаментъ для будущаго развитія хореграфическаго искусства. Эти слова золотыми буквами записаны къ руководству всѣмъ хореграфамъ XIX вѣка, воспринявшими поученія и принципы великаго учителя-реформатора.







Долой маски!

Новеррь.

II.

## КОНЕЦЪ XVIII ВѢКА.

Новеррь и его послѣдователи. — Постепенное уничтоженіе рутинъ. Царствованіе Людовика XVI. — Постановка балетовъ Новерра въ Парижѣ. — Столкновеніе съ Гимарь. — Двойственность характера Новерра. — Его пьесма къ Гарделю. Вліяніе реформатора на братьевъ Гардель.



**М**УЗЫКАЛЬНАЯ эпоха Глюка, продолжавшаяся на Парижской Оперной сценѣ до великой революціи, совпала съ появленіемъ реформатора Новерра. Въ хореграфическомъ отношеніи эпоха эта можетъ быть названа періодомъ постепеннаго утвержденія на лучшей европейской сценѣ принциповъ, создавшихъ тотъ балетъ, которымъ Европа любовалась въ продолженіи всего XIX вѣка.

Хотя и медленно, но прочно устанавливались эти принципы, которые въ началѣ вѣка еще не вполне были усвоены полновластнымъ въ то время распорядителемъ судьбами хореграфіи въ Grand Opéra, балетмейстеромъ Гарделемъ. Ставя постоянныя препятствія какъ Новерру, такъ и своему помощнику Добервалю, Гардель въ концѣ концовъ долженъ былъ признать правильнымъ путь, указанный Новерромъ. Прежняя рутина постепенно отпадала, и ея мѣсто заступила разумная постановка хореграфическихъ представленій, отъ которыхъ отпадали отжившіе придатки, мѣшавшіе дальнѣйшему его развитію.

Вѣрнымъ сподвижникомъ Новерра оставался съ самаго начала своей дѣятельности ученикъ его Доберваль, который неизмѣнно слѣдовалъ по указаніямъ своего учителя и такимъ образомъ во многомъ способствовалъ утвержденію на сценѣ пантомимнаго балета.

Впрочемъ, вліяніе вѣнскихъ постановокъ Новерра успѣло сказаться уже въ 1773 году, когда Вестрисъ - отецъ хотѣлъ доказать, что и онъ способенъ сочинить „пантомимный“ балетъ. Имъ поставленъ „Эндиміонъ“, въ которомъ Діану танцевала Гимарь. Самъ авторъ танцевалъ Эндиміона, а сынъ его Огюсть появился въ роли „Амура“, гдѣ онъ отличался не только какъ блистательный танцовщикъ, но и какъ прекрасный мимъ.



Не смотря на успѣхъ „Эндимиона“, въ Оперѣ продолжали ставить пьесы съ прежней рутинною обстановкою. Въ томъ же 1779 году былъ поставленъ „L'union de l'Amour et des Arts“, героическій балетъ, сочиненіе Флоке. Гриммъ писалъ объ этомъ спектаклѣ, что въ немъ имѣли колоссальный успѣхъ „богъ“ Вестрисъ и „полубогъ“ Максимиліанъ Гардель. Въ балетѣ особенно понравилась „шакошша“, музыка которой сдѣлалась на столько популярною, что въ продолженіи полувѣка ее исполняли во всѣхъ концертахъ.

Не смотря, однако, на наружное сочувствіе Новерру, Вестрисъ въ заботахъ о личномъ успѣхѣ продолжалъ оставаться въ прежнихъ формахъ. Когда Глюкъ ставилъ „Ифигенію въ Авлидѣ“, то онъ высказалъ явное нерасположеніе сочинять длинные, вставные хореографическіе дивертиссементы. Вестрисъ, между тѣмъ, умолялъ композитора окончить оперу танцемъ „шаконою“.

Я нахожу, что, при такомъ трагическомъ и благородномъ сюжетѣ, всѣякіе прыжки и пляски неумѣстны! замѣтилъ Глюкъ.

А я прошу васъ! наставлялъ Вестрисъ.

Шаконоу!... да вѣдь у грековъ не было шаконоу!

Какъ не было?... тѣмъ хуже для нихъ! рѣшилъ удивленный Вестрисъ.

Вестрисъ все таки восторжествовалъ и шаконоша была Глюкомъ сочинена.

Смерть Людовика XV. Покровительница искусствъ фаворитка дю Барри была изгнана изъ Парижа. Артисты плакали, утверждая, что они остались сиротами, потерявши отца и мать. Наступилъ новый режимъ. Хотя искусство повидимому замерло, но оно довольно ярко горѣло подъ пепломъ благодаря тому, что во главѣ хореографіи находились такія крупныя артистическія силы какъ г-жи Гимаръ, Гейпель, Алларъ и гг. Новерръ, Гардель, Вестрисъ и другіе. Они прочно стояли на стражѣ искусства и подъ ихъ руководствомъ хореографія все таки двигалась впередъ на пути прогресса.

По случаю восшествія на престолъ Людовика XVI, Гардель сочинилъ балетъ „Вступленіе на престолъ Тита милосердаго“, но произведеніе это свѣта рамы не увидало.

Въ томъ же 1775 году съ балетмейстеромъ Гарделемъ произошелъ слѣдующій инцидентъ. Въ антрактѣ между 2-мъ и 3-мъ дѣйствіями оперы „Альцеста“ Гардель заставилъ дебютировать своихъ неумѣлыхъ еще учениковъ. Публика возмущилась; молодыя силы были освищены такъ, что имъ не дали даже окончить представленіе.

Въ этотъ періодъ времени, по настоянію королевы Маріи Антуанетты, изъ Вѣны былъ вызванъ Новерръ, который являлся показать себя на близкой его сердцу, родной французской сценѣ. Вскоръ по прибытіи въ Парижъ, Новерръ поставилъ балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ „Медея и Язонъ“, который сразу и утвердилъ репутацію его, какъ блестящаго хореографа.

Въ послѣдующемъ 1776 году, поставивши небольшой одноактный балетъ „Капризы Галатеи“, Новерръ выступилъ съ тяжеловѣснымъ трагическимъ въ пяти дѣйствіяхъ балетомъ „Гораціи“.

Это былъ настоящій пантомимный балетъ, перенесенный въ Парижъ изъ Вѣны. Передачу посредствомъ пантомимы великаго произведенія Корнеля, какъ мы уже говорили, публика сочла дерзостью и глухо ронкала, не рѣшаясь протестовать публично, зная, что реформатору покровительствуетъ королева Марія Антуанетта. Публика, глядя на двигавшихся по сценѣ въ продолженіе пяти дѣйствій, безсловесныхъ пѣмыхъ артистовъ приходила въ полное недоумѣніе, такъ что „самостоятельный“ балетъ Новерра публикѣ не понравился. Исполняли роли: Камиллы—г-жа Гейпель, Фульвін—г-жа Гимаръ, Горація Вестрисъ-отецъ и старика Горація—Гардель.

Не долго пробылъ Новерръ въ Парижѣ, но и въ кратковременное его пребываніе при Академіи въ качествѣ балетмейстера много пришлось ему бороться съ интригами окружавшихъ его завистниковъ. Иллюстраціей этихъ интригъ могутъ служить его стол-



Voulez en la Bonté mon cher et  
Illustre Confrère Téméraire, que mon fils pour  
l'honneur de j'étais arrivé, je vous remercie de  
cette attention; depuis hier je suis habitant  
de la Cité de Paris, et je suis au milieu  
de l'embarras d'un déménagement, et d'un voyage, et  
d'un voyage de Paris de Courmoulin, et  
de mon prochain aux pieds de mon Musée,  
assigné pour le jour de j'étais pour  
Paris, mon prochain pour Paris, mon prochain.  
De Monsieur de Bosc et de Monsieur de  
mon prochain je vous salue et de Monsieur de  
Courmoulin de Monsieur de Monsieur de Monsieur de  
Monsieur de Monsieur de Monsieur de Monsieur de  
Monsieur de Monsieur de Monsieur de Monsieur de

Прил. 1.

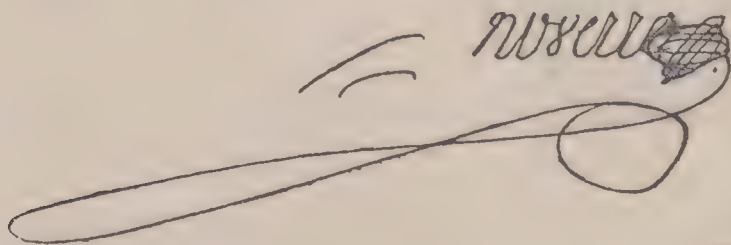
изъ коллекции автографовъ С. Х.



Dimanche à 16 heures du Soir

Mon Journal m'annonce Mon Cher Confère que ton regret  
aujourd'hui le Public, de Médic, s'opère après les attentes  
quand la lui offrirait toute Baudé, ressource assez bonne  
pour donner à Mr Pielle piece une apparence de fraîcheur  
et de bon point, Veuillez me donner de nouvelles nouvelles  
de cette antique Magicienne

Représente mon Excuse et mon Hommage à Ma Mère  
Chérie, et que l'apollon qui repose près d'elle vous en  
assure de mon Estime et de mon Amour



Прил. 2.

изъ коллекции автографовъ С. Х.



кновенія съ артисткою Гимаръ, которую однако Новерръ ставилъ очень высоко, какъ выдающуюся мимическую танцовщицу.

Въ ноябрѣ 1779 года, Гимаръ послѣ кратковременнаго отсутствія выступила въ балетѣ „Мирза“, сочиненія Гарделя. Балетъ этотъ хотя и дѣлалъ сборы, но художественнаго успѣха въ артистическомъ мірѣ не имѣлъ. Гимаръ приписывала это интригамъ Новерра.

По этому поводу, Новерръ обратился къ управлявшему театромъ съ занескою, объяснявшею причины, вызвавшія дерзкую выходку Гимаръ. Новерръ объяснилъ, что паденіе „Мирзы“, этого *чудовищнаго фарса*, сильно задѣло самолюбіе главной исполнительницы, потому для „искупленія“ ей нужна была жертва и выборъ палъ на него, будто бы устроившаго въ театрѣ „вакханалію“.

Мы упоминаемъ объ этомъ эпизодѣ потому, что пользуясь этимъ случаемъ, Новерръ не преминулъ высказать свой общій взглядъ на хореграфію. Онъ заявилъ, что такого рода балеты унижаютъ достоинство опернаго театра, что они приравниваютъ его къ карикатурамъ бульварныхъ театровъ. По его мнѣнію, „съ тѣхъ поръ, какъ Гардель держитъ въ рукахъ скипетръ Терпсихоры, хореграфическая часть приносится въ жертву недостойной балаганной пантомимѣ и прежняя блестящая, стройная техника французской школы замѣняется какою то пелѣюю бѣготнею съ совершенно неосмысленными движеніями и жестами. Они могутъ быть пригодны для водевильнаго жанра, но совсѣмъ неумѣстны на серьезной сценѣ. Такой родъ балетовъ имѣетъ за собою только то достоинство, что можетъ исполняться лицами, не имѣющими ни малѣйшаго понятія о танцахъ. При такихъ условіяхъ, всѣ усилія балетмейстера, заботящагося объ усовершенствованіи танцевъ, будутъ совершенно праздными“.

Въ заключеніе Новерръ пояснилъ, что непріязнь къ нему г-жи Гимаръ вызвана совсѣмъ не паденіемъ балета „Мирза“. Причина заключается въ томъ, что онъ поручилъ артисткѣ Сесиль роль, которую рассчитывала получить недовольная Гимаръ.

Относясь заглазно такъ рѣзко къ своему сопернику Гарделю, тѣмъ не менѣе онъ въ глаза льстилъ этому балетмейстеру даже въ очень сильной степени.

Въ печати установилось мнѣніе, что Новерръ находился съ Гарделемъ въ самыхъ роковыхъ отношеніяхъ. Едва ли это справедливо. Изъ имѣющихся въ нашей коллекціи прилагаемыхъ автографовъ не трудно усмотрѣть, что оба эти балетмейстера дѣлили совмѣстно хлѣбъ-соль и переписывались такъ, какъ могутъ вести переписку только истинные друзья (Прил. № 1 и 2). Искъма эти относятся къ концу XVIII и къ самому началу XIX столѣтія.

Соперничество и зависть порождали массу интригъ среди артистовъ въ Оперномъ театрѣ. Тамъ зачастую царствовала полная анархія, которую съ трудомъ сдерживалъ замѣстившій Новерра Максимилианъ Гардель и затѣмъ братъ его Петръ.

Не долго оставался Новерръ въ Парижѣ и въ 1782 года уѣхалъ въ Лондонъ, гдѣ его талантъ былъ оцѣненъ по достоинству.

Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что Новерръ, въ погонѣ за пропагандой своихъ „драматическихъ“ принциповъ, дѣйствительно переходилъ черезъ край. Догматическій тонъ его совѣтовъ перѣдко доходилъ до смѣшнаго. Совершенно напрасно перекладывалъ онъ сюжеты пьесъ Расина и Мольера, вводя ихъ въ область антрина и пируэтовъ. Андрей Шенье въ своихъ стихахъ справедливо подтрунивалъ надъ Новерромъ, заставлявшимъ танцовать Медею, Аякса, Агамемнона. Хотя его героическіе балеты и имѣли успѣхъ, но это не исключаетъ мнѣнія о полной непригодности данныхъ сюжетовъ къ хореграфіи. И дѣйствительно Новерръ, который самъ опасался, чтобы его не назвали „книжальнымъ балетмейстеромъ“, не долженъ былъ останавливаться на слишкомъ серьезныхъ сюжетахъ, совершенно исключавшихъ возможность примѣненія ихъ къ танцамъ.

Кратковременное пребываніе Новерра въ Парижѣ принесло громадную пользу для



развитія хореографіи. Хотя въ операхъ и преимущественно въ сочиненіяхъ Глюка („Орфей въ аду“) значительное мѣсто удѣлялось танцамъ, но самостоятельный Новерровскій балетъ съ выразительною пантомимою все таки постепенно пріобрѣталъ на французской сценѣ право гражданства. Даже соперники Новерра по искусству, братья Гардели, сначала Максимиліанъ, а затѣмъ и Пьеръ, полвѣка исправлявшій должность балетмейстера, прониклись духомъ Новерра и наконецъ таки поняли, что балетъ, какъ сценическое зрѣлище, пріобрѣтаетъ интересъ только при условіи его содержательности, соединенной съ выразительностью вставныхъ въ него изящныхъ, классическихъ танцевъ.

Какъ Новерръ, такъ и братья Гардели ставили балеты, въ которыхъ главною исполнительницею была танцовщица Гимаръ, прозванная Терпсихорою второй половины XVIII вѣка. Гимаръ, болѣе четверти вѣка не сходявшая со сцены, заняла на столько видную страницу въ лѣтописяхъ хореографіи, что считаемъ не лишнимъ остановиться нѣсколько подробнѣе на біографіи этой интересной артистки.



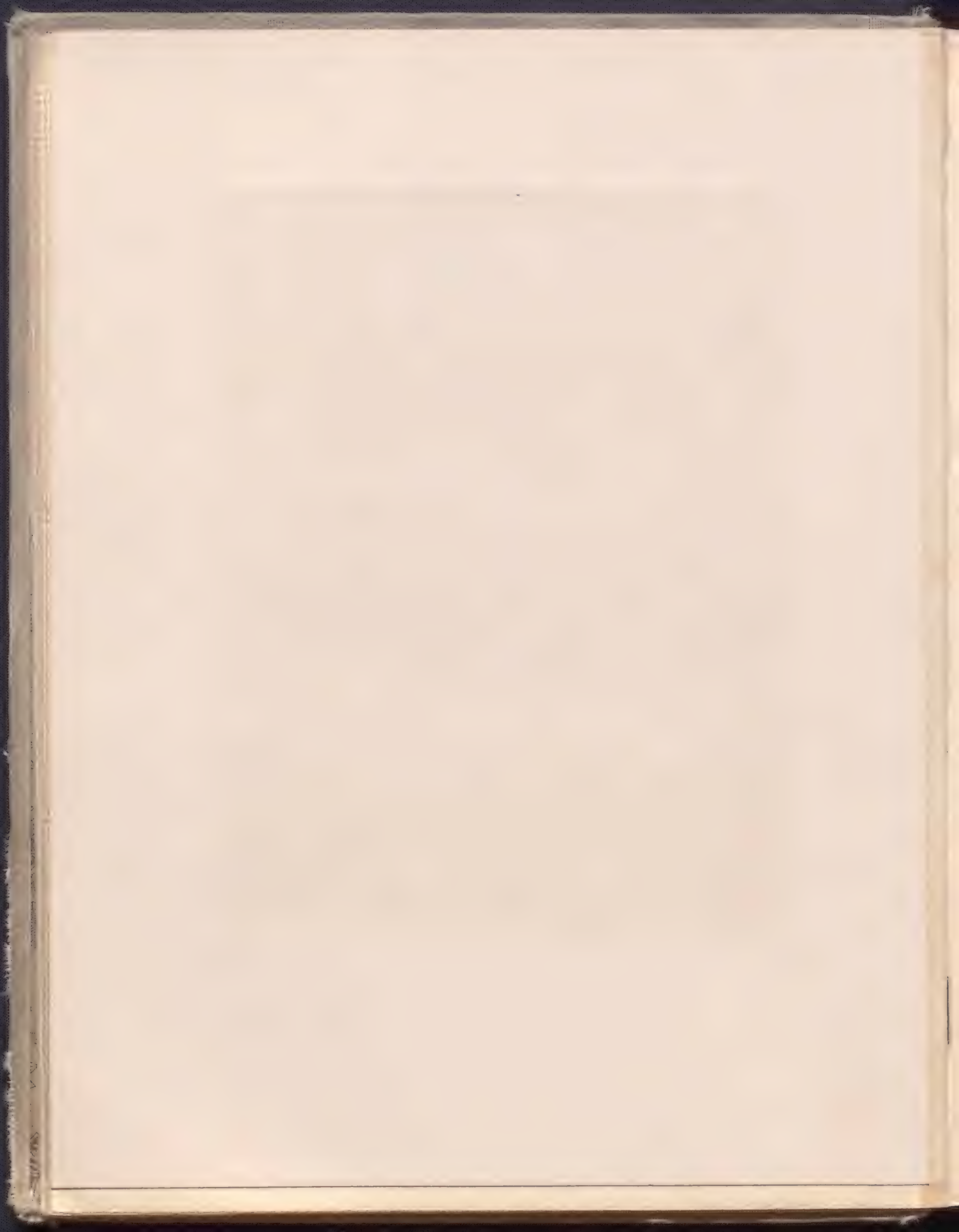
Долой „боченки“!  
Новерръ.





*Т-ма Т-ма.*









Г-жа Гимарь.

III.

## ГИМАРЬ

I.



Первые дебюты Гимарь.—Ея успѣхи какъ на сценѣ, такъ и въ жизни.—Законодательница моды. Участіе ея въ „Пигмалионѣ“.—Мнѣніе Гримма.—Восторженные отзывы печати. Балетъ „Первый мореплаватель“.—Гимарь—какъ полухарактерная танцовщица.—Гимарь—заговорщица. Свойство таланта Гимарь.

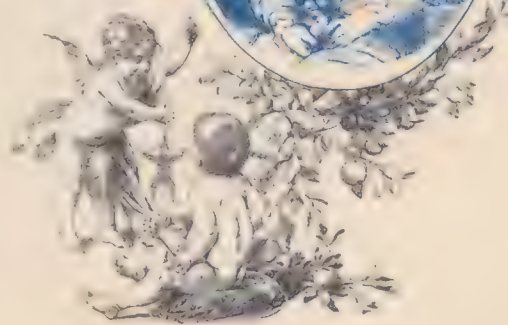
В 1761 году, на хореографическомъ горизонтѣ Париза появилась яркая звѣзда, которая блескомъ своего таланта превзошла своихъ знаменитыхъ предшественницъ Камарго и Салла. Быстро прославилась дебютировавшая въ этомъ году танцовщица Гимарь.

Граціозная балерина, благодаря таланту, уму и вмѣстѣ съ тѣмъ..... цинизму въ частной жизни, считается однимъ изъ крупнѣйшихъ артистическихъ свѣтилъ Франціи XVIII вѣка.

Гимарь родилась въ 1743 году и уже шестнадцати лѣтъ отъ роду дебютировала въ театрѣ „Французской Комедіи“, куда въ качествѣ танцовщицы была принята старикомъ Гарпенкуромъ, покровителемъ молоденькихъ дѣвицъ. Впрочемъ, уже въ то время Гимарь имѣла друга сердца, товарища по искусству Лезжэ.

При поступленіи на сцену, сразу обрисовалась личность этой артистки. Легко, безъ затрудненій, Гимарь перелетѣла на сцену Королевской Академіи, гдѣ быстро заняла первенствующее мѣсто.

Тутъ, она сдѣлалась любимой и властной султаншей привилегированной сцены, считавшейся аристократическимъ парижскимъ гаремомъ,



Г-жа Гимарь.  
(Рис. 9).





Г-жа Гимарь  
въ бал. „La chercheuse d'esprit“. Изъ кол. С. Х.  
(Рис. 10).

успѣхъ въ обществѣ имѣла каррикатура, въ которой Гимарь изображена исполняющею одну изъ своихъ наиболѣе удачныхъ танцевъ. Ее окружали три музыканта—князь Субизъ, игравшій на скрипкѣ, епископъ Орлеанскій на флейтѣ и балетмейстеръ Доберваль на трубѣ. Въ отдаленіи же стоялъ Лабордъ съ метлой въ рукѣ, отбивавшій тактъ. Къ этимъ сатирическимъ по ея адресу выходкамъ Гимарь относилась равнодушно, совершенно одинаково, какъ и къ расточаемымъ ей комплиментомъ. Ее больше занимали подарки, экипажки, деньги, деньги и деньги.

Гимарь была далеко не красавицей. Черты лица ея были неправильны: цвѣтъ лица желтоватый, ротъ довольно большой, бюстъ плоскій; но изысканная попка ея, которую вытѣпилъ скульпторъ Гудонъ, была точно выточенная. Главное же качество этой артистки состояло въ томъ, что она обладала тою красотой „дьяволицы“, которая воз-

гдѣ некали и выбирали себѣ возлюбленныхъ принцы крови, придворные и финансовые тузы.

Гимарь въ смыслѣ любовныхъ приключеній превзошла своихъ подругъ. Сначала едѣлась возлюбленною Бутурлина, русскаго посланника въ Испанію; затѣмъ она перешла въ объятія графа Рошфора; его вскорѣ замѣнилъ богачъ Лаборди, отъ связи съ которымъ у Гимарь родилась дочь. Гимарь не успокоилась и одновременно стала расточать свои ласки тремъ любовникамъ, орлеанскому епископу де Жарантъ, князю Субизъ и самому богатому изъ нихъ финансисту Лаборду.

Но Гимарь все таки не довольствовалась этими тремя лицами, безумно въ нее влюбленными. Она не гнушалась и подлюжничать богатой молодежи, вносившей золото на алтарь ненасытной Терпсихоры XVIII вѣка. Цинизмъ этой женщины былъ безпредѣльный. Она откровенно говорила подругамъ, что у нея три сорта любовниковъ: полезные, почетные и сердечные.

Похважденія Гимарь были извѣстны всему Парижу и артистка не разъ послужила благодарнымъ матеріаломъ для сатиры. Между прочимъ, большой



Г. Доберваль и г-жи Гимарь и Алларъ. Съ грав. 1779 года. Изъ кол. С. Х.  
(Рис. 11).



буждала жажду наслаждения. Она умѣло пользовалась этимъ свойствомъ, присущимъ ей страстной натурѣ. (Рис. 9).

Внѣ дома, въ городскихъ туалетахъ Гимарь, подобно Камарго, считалась законодательницею моды въ Парижѣ. Въ 1771 году, парижскія франтихи носили только одежду à la Guimard. Такъ назывались платья вздернутыя съ боку на юбокъ другого цвѣта. (Рис. 10). Даже королева Марія Антуанетта слѣдно вѣрила въ изящный вкусъ танцовщицы и нередко совѣтовалась съ нею по поводу своихъ туалетовъ и причесокъ. Репутація нарядовъ Гимарь была такъ велика, что во время представленія на сценѣ, публика нередко вызывала портного, шившаго костюмъ танцовщицы.

Уже въ первый годъ своего дебюта, Гимарь имѣла большой успѣхъ въ одномъ при-  
ворномъ спектаклѣ. Она была приглашена въ Фонтенебло, гдѣ протанцевала нѣсколько „pas de deux“ въ оперѣ „Касторъ и Поллуксъ“.

Затѣмъ, она пѣла и танцевала въ „Пигмалионѣ“ и исполняла роль въ балетѣ „Гименей и Амуръ“. Въ 1768 году, послѣ участія въ оперѣ-балетѣ „Dardanus“, талантъ этой артистки опредѣлился вполнѣ. Ея страстный танецъ въ этой оперѣ вызвалъ восторгъ не только публики, но и печати. Въ томъ же году Гимарь въ оперѣ „Daphnis et Alcimidor“ исполнила „pas de cinq“ съ г-жами Пеллѣнъ, Алларъ и гг. Добервалемъ и Гарделемъ. Въ этотъ вечеръ Гимарь окончательно завоевала симпатіи публики и сдѣлалась общей любимицею Парижа.

Лучшимъ же созданіемъ Гимарь была роль въ балетѣ соч. Мак. Гарделя „La chercheuse d'Esprit“, представленномъ сначала при дворѣ, а потомъ въ Королевской Академіи. Въ балетѣ принимали участіе г-жи Гимарь, Алларъ, Дориваль и гг. Доберваль, Дебрео и братья Гардель. (Рис. 11).

Объ этомъ произведеніи Гриммъ писалъ, что балетъ этотъ не заслуживаетъ вниманія, но всѣ недостатки его покрываются превосходною игрою Гимарь. Въ роль Инессы она вложила столько тонкихъ от-  
тѣнковъ наивности и изящества, что никакая поэзія не въ состояніи выразить ихъ съ болѣею правдою и деликатностью. Всѣ ея движенія гармоничны, изящны и живописны. По неволѣ любующіяся ея наивною простотою, ея природною безъ малѣйшей аффектаціи граціей, которая развивается постепенно при ясномъ желаніи заставить себя полюбить. Какъ воодушевляется она при ясныхъ лучахъ родившагося чувства. Это роза, которая съ первымъ трепетомъ любви готова расцвѣтаться..... Въ смыслѣ подражательнаго, мимическаго искусства, мы не видѣли ничего болѣе изящнаго и совершеннаго. Такъ заканчиваетъ Гриммъ свой восторженный панегирикъ.

На сколько любили Гимарь, можно судить по слѣдующему эпизоду. Во время представленія балета „Праздникъ Гименей и Амура“ сорвалось съ колосниковъ „облако“, которымъ поражена была рука танцовщицы. Это было въ 1766 году. По этому случаю въ Соборѣ Богоматери служили мессу о выздоровленіи артистки.

Послѣ удачнаго исполненія роли своей въ балетѣ Новерра „Гораціи“, Гимарь, вынужденная на время оставить сцену, снова вернулась въ Королевскую Академію и въ 1785 году выступила въ балетѣ „Первый мореплаватель или могущество Амура“. (Рис. 12). Этотъ трехактный балетъ былъ старшимъ Гарделемъ специально сочиненъ для Гимарь. Современники утверждаютъ, что въ главной роли этого произведенія „Мелиндѣ“ Гимарь



Гимарь въ балетѣ „Мореплаватель“.

(Рис. 12).



имѣла колоссальный успѣхъ. Объ ней писали, что она совмѣщаетъ въ себѣ таланты артистки, способной передать всѣ страсти человѣческія, при чемъ мимикой выражаетъ такого рода чувства, которыя, казалось бы, нельзя высказать иначе, какъ словами.

Балетъ „Первый мореплаватель“ должны были представить при дворѣ, но несчастный случай съ Гимаръ, повредившей себѣ колѣнику, вынудилъ отложить этотъ спектакль.

Въ 1783 году, когда ей было уже 40 лѣтъ отъ роду, объ ней въ оперномъ архивѣ сохранилась такая аттестація:

„Г-жа Гимаръ. Первая танцовщица полу-характерная. Всѣмъ извѣстенъ ея талантъ: на сценѣ она кажется очень молодою: если она и не обладаетъ тщательностью исполненія, за то у нея много граціи. Очень хороша въ пантомимныхъ балетахъ; трудолюбива; много работаетъ, но для оперы очень невыгодна, потому что застав-



Г-жа Гимаръ. Съ порт. Фрагонара.  
(Рис. 13).

ляетъ тратить много денегъ на свои туалеты. Ея волѣ нельзя противорѣчить. Невыгодна она еще потому, что другія танцовщицы, указывая на Гимаръ, требуютъ и для себя дорогихъ костюмовъ“. (Рис. 13).





Г-жа Гимаръ, зная, что Вестрисе было дано 4800 фр. содержанія, потребовала и себѣ такое же жалованье. По повелѣнію пришлось удовлетворить ея желаніе.

Гимаръ была на сценѣ и за кулисами полною властительницею. Она творила, что хотѣла. Всѣ были послушны ея желаніямъ, равнявшимся королевскимъ приказамъ. Она одобряла балетныя программы, браковала Новерра и не допускала, чтобы ее дублировали въ ея „собственныхъ“, по ея словамъ, балетахъ. Это была закулисная директриса и начальница балета.

Находясь, по наружности, въ дружбѣ со всѣмъ балетнымъ персоналомъ, Гимаръ была душою всѣхъ „модныхъ“ въ ея время заговоровъ противъ начальства, которому артисты частенько предъявляли всевозможныя требованія. Большая завистница, Гимаръ интриговала не только противъ Новерра, но и противъ бывшаго ея возлюбленнаго Доберваля. Она довела молодого танцовщика до того, что тотъ вынужденъ былъ даже жаловаться министру на ссуеты, распускаемыя артисткою. Интриговала она также и противъ артистокъ, которыя становились попережъ ея дороги.

Костюмы для сцены Гимаръ придумывала сама и дѣйствительно отличалась большою изобрѣтательностью и вкусомъ. (Рис. 14). Но затѣи Гимаръ обходились дирекціи очень дорого. Въ отчетѣ Оперы за 1779 годъ значится, что на костюмы одной только Гимаръ было израсходовано 30,000 ливровъ. Дирекція готова была мириться съ такими издержками, но примѣръ Гимаръ былъ заразителенъ, и если другія танцовщицы находили, что ихъ костюмъ менѣе красивъ, чѣмъ костюмъ Гимаръ, то онѣ прямо отказывались танцевать. Одна изъ такихъ строитивыхъ, г-жа Сесиль однако дорого поплатилась за свой отказъ. Ее, безъ церемоній, отправили въ тюрьму, гдѣ артистка быстро смирилась.

Природа наградила Гимаръ всѣми качествами первоклассной артистки. Она какъ будто была специально создана для хореографіи. Небольшого росту съ



Г-жа Гимаръ. Въ разныхъ роляхъ.  
(Рис. 14).



подвижнымъ лицомъ, крайне воспримчивая для выраженія страстей человѣческихъ и особенно чувственности, Гимаръ при исполненіи танцевъ не старалась дѣлать „воздушныя па“; она не заботилась о виртуозности черезъ мѣру, но все движенія ея были классически правильны. Въ постановкѣ корпуса и въ аттитудахъ всегда видно было благородство.

Танцы Гимаръ отличались какою то необъяснимою эластичностью корпуса, легкостью сочетанія разнообразныхъ легкихъ па и умѣніемъ связать жесты съ выраженіемъ лица. Танцы ея были увѣренны, быстры и вмѣстѣ съ тѣмъ до крайности мягки, безъ всякихъ рѣзкостей. Она дѣлала только мелкія па, но съ такими граціозными движеніями, что публика предпочитала ихъ производимымъ съ успѣхомъ полетамъ другихъ танцовщицъ. Паузы, моменты отдыха прерывались энергическимъ бѣгствомъ на носкахъ артистки, которая при этомъ особенно привлекательно округляла свои руки, какъ будто манившія къ наслажденію.

Особенный успѣхъ Гимаръ имѣла въ чисто пантомимныхъ балетахъ, гдѣ она посредствомъ краснорѣчія жестовъ и магической подвижности фізіономіи могла выразить состояніе души изображаемаго ею лица. Безподобна была она въ анакреонтическихъ дивертиссементхъ. Это была танцовщица, какъ въ настоящее время принято называть— „terre à terre“, то есть земная, не высоко поднимавшаяся отъ земли. Въ началѣ своей артистической карьеры Гимаръ не отступала отъ установившихся традицій. Она танцевала въ костюмахъ съ нелѣпыми „панье“ и исполняла варианты отживавшихъ свой вѣкъ ригодоновъ и проч. Не пренебрегала она и осужденными ея предметницами „гаргульями“ и проч. Недостатокъ ея заключался въ нѣкоторой жеманности, на что обратилъ вниманіе находившійся въ Парижѣ англійскій романистъ Стернъ. Вопреки утвердившемуся о Гимаръ мнѣнію, онъ утверждалъ, что не встрѣчалъ нигдѣ болѣе приторной, жеманной, но вмѣстѣ съ тѣмъ привлекательной танцовщицы какъ Гимаръ.

По словамъ французскихъ современниковъ, въ танцахъ Гимаръ „сами граціи руководили ея движеніями, слѣдя за нею повсюду“. Находили, что не смотря на классическую художу (ее называли „скелетъ Граціи“), Гимаръ соединила въ себѣ одновременно качества Камарго и Салла. Не смотря на рядъ интригъ ея противъ Новерра, хореографъ этотъ все таки отзывался восторженно объ этой артисткѣ.

Въ своихъ „письмахъ“ Новерръ говоритъ: „Со дня дебюта до отставки рукоплесканія толпы не покидали Гимаръ. Граціозная по природѣ, она не гонялась за трудностями. Пріятною и благородною простотою отличались все ея танцы. Она позировала изящно, придавая чувство и выраженіе своимъ движеніямъ. Посвятивъ себя исключительно серьезному, классическому роду искусства, Гимаръ, однако, постепенно покидала его, предпочитая смѣшанный жанръ. Покинувши театръ, она какъ будто унесла съ собою также искусство передачи самыхъ трудныхъ мимическихъ ролей“.







Бюсть Гимаръ.  
(Въ фойе париж. оп. т.).

2.



Худоба Гимаръ.—Частная ея жизнь.—Расточительность.—Постройка домашнихъ театровъ.—Роскошь отеля.—Эпизодъ съ Фрагонаромъ.—Спектакли въ домашнемъ театрѣ.—Гимаръ—драматическая артистка.—Старость и пенсія.—Свадьба Гимаръ.—Ея разореніе и бѣдность.—Танцы старухи Гимаръ.

УДОБА Гимаръ служила предметомъ многихъ эниграммъ. Балетныя артистки дали ей характерную кличку: „наукъ въ юбкѣ“. Знаменитая артистка Софія Арну говорила: „Удивляюсь, почему Гимаръ такъ худа! Ее откармливаетъ множество поклонниковъ, а она все таки не толстѣетъ!“ И дѣйствительно любовники въ митрѣ, епископъ Жаронтъ отдавалъ ей почти все взяты, которыя онъ бралъ съ духовенства своей епархіи при раздачѣ мѣстъ. Принцъ Субизъ тоже тратилъ колоссальныя деньги на популярную въ то время Терпсихору. Онъ отдѣлалъ ея квартиру съ безумною роскошью. Тутъ давали ужины по три раза въ недѣлю. На одинъ изъ нихъ приглашались исключительно придворные и знатные люди; на другой—писатели, художники, ученые и артисты; наконецъ на третьемъ проходили настоящія оргіи. Приглашались самыя изысканныя куртизанки и славящіяся своимъ удаливствомъ кокетки высшего полета. Тутъ роскошь и развратъ царствовали во всю.

Танцовщица тратила свои, или лучше сказать чужія деньги безъ всякаго удержа и безъ разсчета. Ей было мало считаться первоклассною танцовщицей, она хотѣла прослыть и великою драматическою актрисою. Для удовлетворенія своего тщеславія, она выстроила одновременно два домашнихъ театра, одинъ въ Пантенѣ, мѣстѣ ея лѣтняго пребыванія, другой въ ея отелѣ на улицѣ Шоссе д'Антенъ. Зимній садъ, библіотека изъ пло-



(Рис. 15).



хихъ книгъ, картинная галлерей и цѣлый рядъ большихъ и малыхъ апартаментовъ, гдѣ проживала богиня танцевъ, украшали этотъ богатый отель. Особенною же роскошью отличался помѣщавшійся тутъ театръ, выстроенный по плану Ле Ду, королевскаго архитектора. Театръ изображалъ храмъ Терпсихоры. Входъ украшался четырьмя колоннами, надъ которыми красовалась чудная высѣченная изъ камня группа музы Терпсихоры, вѣнчаемой Аполлономъ. Позади колоннъ видѣлся красивый барельефъ, 22 футовъ въ длину, изображавшій триумфъ музы танцевъ. (Рис. 15). Театральная зала отличалась изяществомъ, благодаря тому, что въ украшеніи ея принимали участіе знаменитѣйшіе художники того времени.

Тутъ началъ свою карьеру живописецъ Давидъ. Онъ за скромное вознагражденіе рисовалъ по стѣнамъ орнаменты. Гимаръ замѣтила его и уплачивала ему ежемѣсячную пенсію, давши возможность продолжать ученіе. Давидъ, благодаря этой помощи, началъ усиленно работать, сдѣлавшись впоследствии знаменитостью. (Рис. 16).



Г-жа Гимаръ и Давидъ.  
(Рис. 16).

Художникъ Фрагонарь расписывалъ стѣны отдѣльныхъ салоновъ, окружавшихъ зрительный залъ. Вездѣ онъ старался изобразить въ разныхъ позахъ и положеніяхъ портреты владѣльцы театра. Наблюдавшая за постройкою, Гимаръ осталась недовольна этою живописью, находя, что ея портреты были недостаточно польщены. Она разсердилась, приказавши прогнать знаменитаго художника. Фрагонарь рѣшился отомстить ей. Подробно рассказываетъ объ этомъ Гриммъ.

„Отель г-жи Гимаръ былъ почти оконченъ. Амуръ и сладострастіе въ древней Греціи имѣли храмы менѣе достойные ихъ культа, чѣмъ дворецъ Гимаръ. Салоны были украшены портретами Гимаръ, въ образъ Терпсихоры, со всеми атрибутами обольстительной музы. Узнавши о своей опалѣ, Фрагонарь забрался потихоньку къ забракованнымъ портретамъ, замазалъ прелестныя улыбки на устахъ Терпсихоры и, не уничтожая сходства съ Гимаръ, придалъ лицу выраженіе злости. Конечно, въ такомъ видѣ не остались эти изображенія; исправленіе ихъ поручено было другому художнику“.

Намекая на любовника епископа Флерн, Гриммъ замѣтилъ, что „церковь построила этотъ храмъ танцовщицы“. По другой версіи, Фрагонарь разстался съ Гимаръ потому что, влюбившись въ нее, не могъ достигнуть взаимности.

Не смотря на свою расточительность и на страсть къ роскоши, Гимаръ творила также много добра, помогая не только бѣднымъ артистамъ, но и вообще бѣднымъ Парижа. Она ѣздила по квартирамъ несчастныхъ и лично раздавала деньги. Объ ея благо-



творительности имѣется эстампъ того времени, съ подписью „Терпсихора-благотворительница или г-жа Гимарь, посѣщающая бѣдныхъ“. Изображена прикрытая капюшономъ женщина около лежащаго въ лохмотьяхъ старика. Женщину сопровождаютъ амуръ, несущіе хлѣбъ, вино и разные съѣстные припасы.

На спектакляхъ въ ея домашнемъ театрѣ самые знатные вельможи считали за счастье быть приглашенными. Дамы изъ общества, закутанныя вуалями, прятались въ ложахъ, чтобы насладиться невиданнымъ зрѣлищемъ, то есть пьесами, съ содержаніемъ близко граничившимъ съ порнографіей.

Придворные просили, какъ милости, билетовъ для входа въ театръ Шоссе д'Антенъ. Ученые, поэты, въ томъ числѣ Мармонтель, посвящали этой артисткѣ свои произведенія, расточая дифирамбы новѣйшей Терпсихорѣ.

Лучшіе артисты всѣхъ парижскихъ театровъ принимали участіе въ этихъ представленіяхъ. Они желали понасть въ составъ труппы Гимарь не ради личнаго сценическаго успѣха, а съ цѣлью завязать любовныя интриги съ массою красивыхъ женщинъ, изъ свѣта и полусвѣта, посѣщавшихъ эти спектакли.

Сама Гимарь играла въ комедіяхъ и показала весьма незаурядный драматическій талантъ. Лучшею ея ролью была роль Викторины въ пьесѣ Седэна „Философъ помимо воли“. Флери утверждаетъ, что только одна Марсь превосходила ее въ этой роли. Императоръ Іосифъ II, присутствовавшій некогда на этомъ представленіи, пришелъ въ восторгъ отъ игры Гимарь.

Подруги по балету смѣялись надъ ея страстью не премѣнно играть въ комедіяхъ.

„Да, явила артистка Софи: она даровита только у себя дома“.

Гимарь поступила на сцену съ содержаніемъ въ 600 ливровъ въ годъ. Послѣ ежегодныхъ прибавокъ, къ концу ея карьеры вознагражденіе ея съ разовыми и наградами доходило до 7000 ливровъ. Такого содержанія никто еще не получалъ. Денегъ этихъ для удовлетворенія прихотей Гимарь, конечно, никогда не хватало, потому что она не знала цѣны деньгамъ. Послѣ одного придворнаго спектакля, король назначилъ ей награду въ 1,500 ливровъ.

Не смѣю отказать королю, замѣтила артистка и при этомъ, удаляясь отъ него, добавила: — „это капля въ морѣ. Не хватитъ заплатить жалованье сторожу въ моемъ театрѣ“.



Гимарь въ своей уборной.

(Рис. 17).



Безумныя ея траты продолжались до 1769 года. Она задолжала 400,000 ливровъ. Постоянный другъ ея сердца танцовщикъ Доберваль, конечно, не могъ помочь ей. Всѣ три „содержателя“ отказались платить ея долги. Принцъ Субизъ прекратилъ ей ежемѣсячную выдачу двухъ тысячъ экю. Де Лабордъ былъ самъ почти разоренъ; епископъ же не въ состояніи былъ удовлетворить требованія кредиторовъ. Тогда, для покрытія своего дефицита, она разыграла свой Шоссе д'Антенскій храмъ въ лотерею по сто двадцати франковъ за билетъ. Она выручила 300,000 ливровъ; отель выиграла графиня дю Ло, купившая только одинъ билетъ.

Послѣ этого, Гимаръ перенесла свои спектакли въ свой загородный театръ. Но въ немъ уже не было прежняго блеска. Спектакли приняли характеръ эротическій, доведенный до крайнихъ предѣловъ. Одни названія пьесъ даютъ уже достаточное представленіе объ ихъ содержаніи: „Юнона и Гаммедъ“, „Вавилонская дѣвственница“, „Минеттъ и Финеттъ“ и проч. Вся эта порнографія изображалась въ присутствіи дамъ изъ высшаго общества, которыя въ закрытыхъ лояхъ выслушивали игривые діалоги, прикрываясь вѣерами. Сама Гимаръ играла и танцевала въ этихъ комедіяхъ въ самыхъ откровенныхъ костюмахъ.

Время, однако, брало свое. Она приближалась къ пятидесяти годамъ; но не смотря ни на возрастъ, ни на болѣзнь, закутанная въ облака газовой матеріи, продолжала быть на сценѣ обольстительной Гебой и всегда желанной жемчужиной у тогдашней молодежи.

Удивлялись свѣжести лица, которую сумѣла такъ долго сохранить Гимаръ. Злые языки, однако, узнали секретъ вѣчной молодости артистки. Во время ранней молодости Гимаръ, былъ написанъ ея портретъ. Пользуясь собственнымъ изображеніемъ, артистка затѣмъ ежедневно раскрашивала и бѣлила себѣ лицо совершенно согласно съ этимъ портретомъ, неизмѣнно вписаннымъ въ будуарѣ передъ ея глазами.

Въ 1804 году, бывшая звѣзда, сводившая съ ума весь Парижъ, вынуждена была покинуть сцену. Поклонники ея таланта и бывшіе возлюбленные быстро забыли увядшую артистку. Она должна была довольствоваться исключительно одними шестью тысячами франковъ, пожалованными ей въ пенсію въ 1786 г. Кромѣ того, ей выдали еще ординарную въ 2500 фр. пенсію, которая обыкновенно полагалась всѣмъ артистамъ, прослужившимъ 25 лѣтъ.

Послѣдній разъ она танцевала, уже находясь въ отставкѣ, въ 1796 году. Любители танцевъ рукоплескали своей бывшей любимицѣ, пятидесяти-трехлѣтней Гимаръ, согласившейся принять участіе въ бенефисѣ артистовъ-ветерановъ.

Въ теченіе своего 26 лѣтняго пребыванія на сценѣ, Гимаръ участвовала въ 90 операхъ и балетахъ. Лучшими, капитальными ея балетами были „Ninette à la cour“, „Mirza“, „La chercheuse d'esprit“, „Le Deserteur“, „Le Navigateur“, „La Rosière“. Въ этихъ балетахъ ярко блестѣлъ талантъ знаменитой артистки. На закатѣ своей славы и шумной жизни, въ 1789 году, имѣя отъ роду 46 лѣтъ, Гимаръ вышла замужъ за товарища по искусству Жана Депрео, который былъ моложе ея на 15 лѣтъ. Послѣ свадьбы, состоявшейся черезъ мѣсяць послѣ взятія Бастиліи, артисты окончательно покинули сцену.

Танцовщикъ Депрео во время роскошной жизни Гимаръ участвовалъ въ спектакляхъ ея Шоссе-д'Антенскаго театра. Онъ сочинялъ веселыя пьесы и игривыя пѣсни и куплеты. Въ своихъ „воспоминаніяхъ“ Депрео воспѣвалъ талантъ своей жены, вспоминая изысканныя формы, гибкость, ловкость и „чувства“, исходившія отъ сердца.

И дѣйствительно, до конца дней своихъ, Гимаръ и въ старости сохранила присущую ей грацію. Послѣ революціи, въ тяжелые дни матеріальной невзгоды, мужъ ея измышлялъ разныя средства для добыванія хлѣба насущнаго. Онъ устроилъ въ своей квартирѣ небольшую сцену съ занавѣсомъ, опущеннымъ до подмостокъ на столько, что зрителямъ можно было видѣть только однѣ ноги нѣсколько выше колѣнъ. Полуприкрытые занавѣ-



сомъ супруги Гимаръ исполняли разные танцы, дававшие полное представленіе о прежнихъ достоинствахъ этихъ стариковъ-артистовъ.

На эти странныя представленія приглашались любители балета. Старуха Гимаръ, закутавши лицо и прикрывши свой одряхлѣвшій бюстъ, подъ звуки музыки, сочиненной ея мужемъ Деирео, танцевала съ неменьшею граціей, чѣмъ прежде, заставляя зрителей вспоминать ея успѣхи въ молодости.

Очевидецъ рассказываетъ, что нога Гимаръ сохранилась такою же сильною и гибкою. Отчетливость исполненія могла бы сдѣлать честь и первоклассной молодой артисткѣ. Успѣхъ былъ такъ великъ, что билеты на эти домашніе, интимные спектакли раскупались на расхватъ. Но здоровье Гимаръ не позволило ей дать больше шести спектаклей, которыми она доказала, что красота проходитъ, а грація не старѣетъ.

Таково было посмертное прощаніе Гимаръ съ своими поклонниками. Но и послѣ смерти, она пользовалась еще загробнымъ успѣхомъ. Овдовѣвшій мужъ ея изобрѣлъ средство копировать танцовщиковъ. Ладонь свою онъ одѣвалъ въ костюмъ, на пальцы же натягивалъ трико, обувая ихъ въ танцевальныя башмаки. Подъ звуки балетной музыки, онъ приводилъ въ движеніе пальцы на столько отчетливо и искусно, что по манерамъ легко было узнать танцора или танцовщицу, которую онъ хотѣлъ изобразить. Кукла Гимаръ въ рукахъ Деирео превосходно передавала всѣ движенія покойной артистки. (Рис. 18).



(Рис. 18).





Бюстъ П. Гарделя.

IV.

## БРАТЯ ГАРДЕЛЬ.



Вліяніе Новерра.—Его послѣдователи.—Гардель старшій.—Продолжительная дѣятельность Гарделя младшаго.—Его репертуаръ.—Отношеніе его къ артистамъ.—Обильная переписка

НОВОЕ слово, возвѣщенное Новерромъ въ его письмахъ, нашло себѣ откликъ на всѣхъ европейскихъ сценахъ. Всюду появились его послѣдователи. Вездѣ начали ставить совершенно самостоятельные балеты.

Во французской Королевской Академіи такая реформа совершалась, конечно, не сразу, а постепенно. Цариль Глюкъ и во всѣхъ его операхъ вставлялись хореграфическіе номера, гдѣ срывали рукоплесканія Вестрисъ и вновь появившіеся блестящіе танцоры братья Гардели и Доберваль, дѣлившіе успѣхъ съ любимицею публики г-жею Гимаръ.

Не смотря на то, что каждое новое произведеніе Глюка затмѣвало сочиненія другихъ оперныхъ композиторовъ, балетъ не боялся опасной конкуренціи и постепенно совершенствовался. Пользуясь постояннымъ расположеніемъ публики, онъ выбивался на правильный путь.

Новерръ не ограничивался сочиненіемъ балетовъ, но старался пополнить персоналъ европейскими знаменитостями. Для этой цѣли, въ 1776 году онъ выписалъ изъ Италіи своего ученика ле Пика, который дебютировалъ съ блестящимъ успѣхомъ; но дирекція не могла пригласить его, потому что не хотѣла заплатить просимыхъ имъ 30,000 ливровъ, т. е. содержаніе, которое онъ получалъ въ Неаполѣ. Талантъ ле Пика рѣзко отличался отъ Вестриса и Гарделя. Это былъ танцовщикъ „terre à terre“; про него Вестрисъ говорилъ, что ему нужно слишкомъ большое пространство для танцевъ. „Это не то, что сынъ мой Огюстъ“, повторялъ „богъ танцевъ“; для его полетовъ ему совсѣмъ даже не нужны подмостки.





Максимиліанъ Гардель.  
(Рис. 19).

За это время Новерръ поставилъ два небольших балета, интересныхъ въ томъ отношеніи, что ихъ давали безъ вокальныхъ номеровъ; исполнителями были исключительно одни балетные артисты съ мимисткою Гимаръ во главѣ.

Хотя посѣдующій балетъ Новерра „Гораціи“, какъ было уже сказано, не имѣлъ того успѣха, какъ ожидалъ авторъ, по дорогахъ для „дѣйственныхъ“ балетовъ была проложена и современнѣй Новерру балетмейстеръ Максимиліанъ Гардель понялъ, что наступила пора дать движеніе самостоятельному хореографическому искусству, шедшему до того времени на помочахъ лирической драмы.

Съ этого времени, въ Королевской Академіи, параллельно съ операми, начали давать представленія, называвшія въ афишахъ „пантомимными балетами“. Такое названіе удержали они въ теченіи всего посѣдующаго XIX вѣка.

Въ 1782 году Новерръ покинулъ парижскую „оперу“. Въ это время вполне выяснилось, что въ принципахъ Новерра не было больше никакихъ „исканій“, не было также и „шатаній“. Новаторъ, безъ всякихъ колебаній и компромиссовъ, рѣзко и неуклонно шелъ по намѣченной имъ дорогѣ, ведущей къ полной реформѣ искусства.

Мѣсто Новерра твердо занялъ Максимиліанъ Гардель (1740—1781 г.) (Рис. 19).

Послѣ блестящаго успѣха балета „La chercheuse d'esprit“, въ которомъ Гимаръ „превозшла себя“, талантливый балетмейстеръ Макс. Гардель оказался достойнымъ замѣстителемъ Новерра и поставилъ еще рядъ интересныхъ балетовъ своего сочиненія: „Monza“, „Ninette à la cour“. Въ этотъ балетъ М. Гардель ввелъ танецъ, сочиненный Генрихомъ IV—„les tricotets“. Посредствомъ особаго рода „трепетанія“ ногами, отмѣчалась каждая нота любимаго королемъ мотива пѣсни. слѣдовавшей въ послѣдствіи очень популярною, подъ названіемъ пѣсни „Да здравствуетъ Генрихъ IV“!

Кромѣ того, М. Гарделемъ были поставлены „La feste de Mirza“, „La rosière“, „Le coq du village“. Посмертнымъ произведеніемъ М. Гардели былъ лучший его балетъ „Le deserteur“. (Рис. 20).



Первый актъ „Дезертера“. Съ рис. того времени. (Изъ кол. С. Н. Х.).  
(Рис. 20).





Петръ Гардель.  
(Рис. 21).

Большимъ успѣхомъ пользовался еще его „Первый мореплаватель“. Кромѣ того, имъ же сочинено нѣсколько балетовъ въ сотрудничествѣ съ братомъ Петромъ.

Хотя талантливый Максимиліанъ Гардель умеръ въ молодомъ возрастѣ, но онъ все таки успѣлъ составить себѣ почетную репутацію, какъ крупный хореграфическій художникъ.

Послѣ его смерти мѣсто балетмейстера занялъ его братъ Петръ, (Рис. 21) который, не смотря на часто смѣнявшіяся правительства, сумѣлъ въ продолженіи 40 лѣтъ оставаться безсмѣннымъ балетмейстеромъ при парижскомъ оперномъ театрѣ.

Въ теченіи почти цѣлаго полстолѣтія Гардель держалъ въ своихъ строгихъ рукахъ хореграфическое знамя въ „Парижской Оперѣ“.

Совершенно незамѣтно для самого себя, П. Гардель, хотя и интриговалъ противъ состоявшаго при Оперѣ Новерра, но шелъ по

стопамъ реформатора и лично сочинилъ много вполне законченныхъ, цѣльныхъ программъ для балетовъ—съ началомъ, развитіемъ и концомъ.

Помощникъ же Гарделя Доберваль былъ ревностнымъ поклонникомъ своего учителя и при сочиненіи своихъ „дѣйствительно“ пантомимныхъ, легкаго содержания жизненныхъ балетовъ постоянно руководствовался совѣтами Новерра.

Въ Италіи, въ концѣ XVIII вѣка, появились также фанатики-поклонники завѣтовъ Новерра. Особенно прославились Сальваторъ Вигано и Газзано Дяіойя. Изъ нихъ первый сочинилъ около полсотни балетовъ; число же произведеній второго доходило почти до сотни. Хотя Вигано и отрицалъ, что Новерру принадлежитъ первенство въ созданіи „пантомимнаго балета“, но тѣмъ не менѣе всѣ хореграфическія произведенія его были построены на началахъ, выраженныхъ въ „Письмахъ“ Новерра.

Красною нитью должна быть отмѣчена дѣятельность на парижской оперной сценѣ плодовитаго и безспорно талантливаго Петра Гарделя, а также и помощника его Доберваля.

П. Гардель былъ вторымъ сыномъ балетмейстера, состоявшаго при дворѣ Станислава I-го, короля польскаго. Въ 1774 году, онъ поступилъ въ Парижскую танцевальную школу, гдѣ въ то время учителемъ былъ его старшій братъ Максимиліанъ. Быстро составилъ онъ свою артистическую карьеру. Благодаря покровительству старшаго брата, въ 1780 году, онъ получилъ званіе перваго танцовщика; въ 1784 году, съ королевской пенсіей въ 6000 франковъ былъ назначенъ балетмейстеромъ и начальникомъ балетной труппы.

П. Гардель былъ отличнымъ классическимъ танцовщикомъ. Онъ нравился публикѣ, благодаря сво-



П. Гардель.  
(Рис. 22).



ему прекрасному росту и умѣнію благородно держаться на сценѣ; техника же его отличалась безукоризненной чистотой. (Рис. 22). Особенный успѣхъ имѣлъ Гардель въ балетъ своего сочиненія „La dansomanie“, гдѣ онъ одновременно танцевалъ и имѣлъ возможность показать свою искусную игру на скрипкѣ.

Но, все таки, онъ не могъ превзойти своего товарища по сценѣ Вестриса-сына, поражавшаго публику блескомъ исполненія. Однажды, танцуя на сценѣ, Гардель вывихнулъ себѣ бедро и въ 1796 году вынужденъ былъ прекратить свою дѣятельность, какъ танцовщикъ. Впрочемъ, впоследствии, въ особыхъ исключительныхъ случаяхъ онъ танцевалъ на сценѣ, требуя за это каждый разъ особое вознагражденіе.

Въ 1804 году, П. Гардель былъ назначенъ начальникомъ танцевальной школы и балетмейстеромъ; съ тѣхъ поръ онъ сдѣлался въ Парижѣ полновластнымъ распорядителемъ по части хореографіи. Его называли не иначе, какъ хореографическимъ королемъ „Grand Opéra“, гдѣ онъ творилъ безпрекословно все, что ему только приходило въ голову.

Въ продолженіе всей многолѣтней дѣятельности Гардель написалъ массу балетовъ. Главнѣйшіе изъ нихъ слѣдующіе:

La caravane du Caire.  
Tibulle.  
Dardanus.  
Rosine.  
Les sauvages.  
Aleindor.  
Amphitryon.  
La servante justifiée.  
Demophon.  
Aspasie.  
Telémaque.  
Psychée.  
Cora.  
Castor et Pollux.  
Le triomphe de la République.  
Le jugement de Paris.  
La dansomanie.  
Le retour de Zéphir.  
Semiramis.  
Daphnis.  
Mahomet II.  
Anacréon.



Une demi-heure de caprice.  
La Fiancée de Gaerte.  
Ossian.  
Achille à Scyros.  
Don Juan.  
Paul et Virginie.  
Le temple de la Victoire.  
Le triomphe de Trajan.  
Venus et Adonis.  
Alexandre chez Apelles.  
Vertumne et Pomone.  
Persée et Andromède.  
La Bayadère.  
L'enfant Prodigue.  
Jerusalem délivrée.  
L'Oriflamme.  
Pelage.  
L'heureux retour.  
Proserpine.  
Olympie.  
Aspasie et Périclès.  
и другіе.

Послѣ смерти Гарделя, остались еще сочиненныя имъ программы „Арміда“, „Талісманъ“, „Вильгельмъ Тель“, и другія, которымъ, однако, не суждено было увидѣть свѣтъ рампы.

„Фердинандо Кортесъ“ и „Трагедія“. Ему конечно много помогала дивная музыка композиторовъ того времени Глюка, Гайдна, Моцарта, Мегюля, Керубини и другихъ. Богатѣйшія мелодіи вдохновляли и хореографа.

Вообще, всѣ балеты Гарделя отличались очень изящною сценическою постановкою. Онъ мастерски распоряжался массами, умѣло пользуясь музыкальными мотивами и сохраняя постоянно чувство мѣры. Во всѣхъ его танцахъ „музыка и па“ сливались въ одно цѣлое. Въ числѣ множества сочиненныхъ имъ танцевъ „Pas de la Vestale“ считается идеаломъ искусства и образцомъ классическаго танца. Его и до сихъ поръ исполняютъ на экзаменахъ во всѣхъ танцевальныхъ училищахъ. Болѣе или менѣе талантливое исполненіе „Pas de la Vestale“ рѣшаетъ участь выпускныхъ изъ школы учениковъ.



Что же касается сюжетовъ сочиненныхъ Гарделемъ балетовъ, то они не блестяли ни оригинальностью, ни фантазіей. Его хореграфическія произведенія грѣшили плохой компоновкою сценъ; но балетмейстера всегда выручало его умѣніе красиво располагать группы и особенно ставить танцы, приносясь къ таланту находившихся въ его распоряженіи артистовъ.

Въ послѣдній періодъ его дѣятельности, вліяніе принциповъ Новерра сказалось въ сильной степени на сочиненіяхъ Гарделя. Въ балетѣ „Павель и Виргинія“ Гардель не позволилъ артистамъ сдѣлать ни одного бывшаго въ то время моднаго пируэтта. Балетмейстеръ, очевидно проникнувшійся духомъ Новерра, считалъ, что такой „темпъ“ нарушилъ бы наивный и пасторальный характеръ этого произведенія.

Гардель былъ большимъ мастеромъ создавать артистовъ. Его танцевальный классъ совмѣщалъ въ себѣ всѣхъ знаменитостей его времени. Какъ преподаватель, онъ славился умѣніемъ передавать своимъ ученикамъ красоту движеній, съ соблюденіемъ правилъ стро-

го классической, французской школы.

Сохраняя постоянно чувство собственнаго достоинства, Гардель обладалъ прекрасными манерами и держалъ себя на сценѣ очень строго. При немъ дисциплина была суровая. Гардель возбуждалъ трепетъ въ кордебалетѣ. Онъ не забывалъ никакой обиды и не терпѣлъ недостаточнаго къ нему уваженія. Во время репетицій, мертвое молчаніе царствовало на сценѣ. Раздавался только одинъ его властный голосъ, обращенный къ кордебалету, который не столько любилъ его, сколько боялся.

Изъ имѣющейся у насъ интересной, нигдѣ еще не опубликованной переписки Гарделя \*) можно вывести характерныя черты изъ жизни этого замѣчательнаго балетмейстера. Онъ довольно ярко иллюстрируетъ его отношеніе какъ къ искусству, такъ и къ начальству, которое часто мѣнялось при его долговременной дѣятельности.

Гардель, какъ мы уже говорили, былъ извѣстенъ, какъ превосходный преподаватель танцевъ, потому къ нему обращались артисты и изъ другихъ театровъ съ просьбою давать уроки. Между прочимъ, онъ преподавалъ танцы артисткѣ изъ театра Французской Комедіи г-жѣ Коломбъ

(Colomb), поступившей впоследствии въ Grand Opéra. (Рис. 23). Во время гастролей этой артистки въ Лондонѣ, Гардель въ письмѣ отъ 27 января 1787 г. между прочимъ писалъ ей: „Съ удовольствіемъ узналъ я о вполнѣ заслуженномъ вами успѣхѣ въ Лондонѣ.... Вамъ скучно вдали отъ родины, но разгоняйте свою тоску посредствомъ упорнаго труда. Особенно рекомендую вамъ не пропускать ни одного дня безъ экзерцицій и упражненій; хотя бы „pour les tournures du haut du corps“. Танцы—это искусство, которое совершенствуется только путемъ постояннаго и неустаннаго труда. Желательно, чтобы вы работали ежедневно .... возвращайтесь вполнѣ развившеюся артисткою; вѣдь вашъ талантъ,—это мое дитя, которое поручаю вамъ беречь и развивать....

Уже въ концѣ XVIII вѣка Гардель проповѣдывалъ тѣ же самыя истины, которыя и въ настоящее время ежедневно должны помнить современные артисты, посвятившіе себя хореграфіи.

\*) Переписка эта состоитъ изъ находящихся въ коллекціи С. Х. автографовъ и копій изъ архива Парижской Grand Opéra.



Г-жа Коломбъ.  
(Рис. 23).



Monsieur

C'est toujours au dernier moment que je me  
permets d'interroger les personnes qui m'honorent  
de leur protection. vous êtes des hommes de sens  
à qui je dois mille fautes; permettez-moi de  
vous rappeler au fait, que, au même temps que  
établir mon sort pour jamais, me mettre au  
sais l'esprit de ce plus vous interroger pour  
tout ce qui me concerne personnel à l'opéra.

Donc de l'arrangement qui fut fait pour s'établir  
à l'opéra qu'une suite de ballets à l'instar des autres  
chefs, comme suite de chant, de l'orchestre, de l'opéra  
de machines, etc. et fut décidé que je jouirais  
de avantages d'un D<sup>r</sup> Dacteur. un avantage et  
fut arrêté, que j'aurais sur l'Etat 5000<sup>fr</sup> et 1000<sup>fr</sup>  
de gratification annuelle, et à chaque 1000<sup>fr</sup> l'opéra  
ce qui fait en tout 5000<sup>fr</sup> sans préjudice des  
partages ou gratifications annuelles par le Roy. j'ai  
donc 6000<sup>fr</sup> de plus toutes comme les D<sup>rs</sup> Dacteurs  
j'ai une somme de 1000<sup>fr</sup> que j'ai attendue jusqu'à  
ce moment.

Les grandes affaires qui vous occupent peuvent  
-lement vous ont sans doute fait oublier cet article  
c'est ce qui m'a servi à vous en rappeler le  
souvenir, et avoir peur de me faire avorter les  
mandats nécessaires pour toucher cette somme.

Je suis avec un profond respect

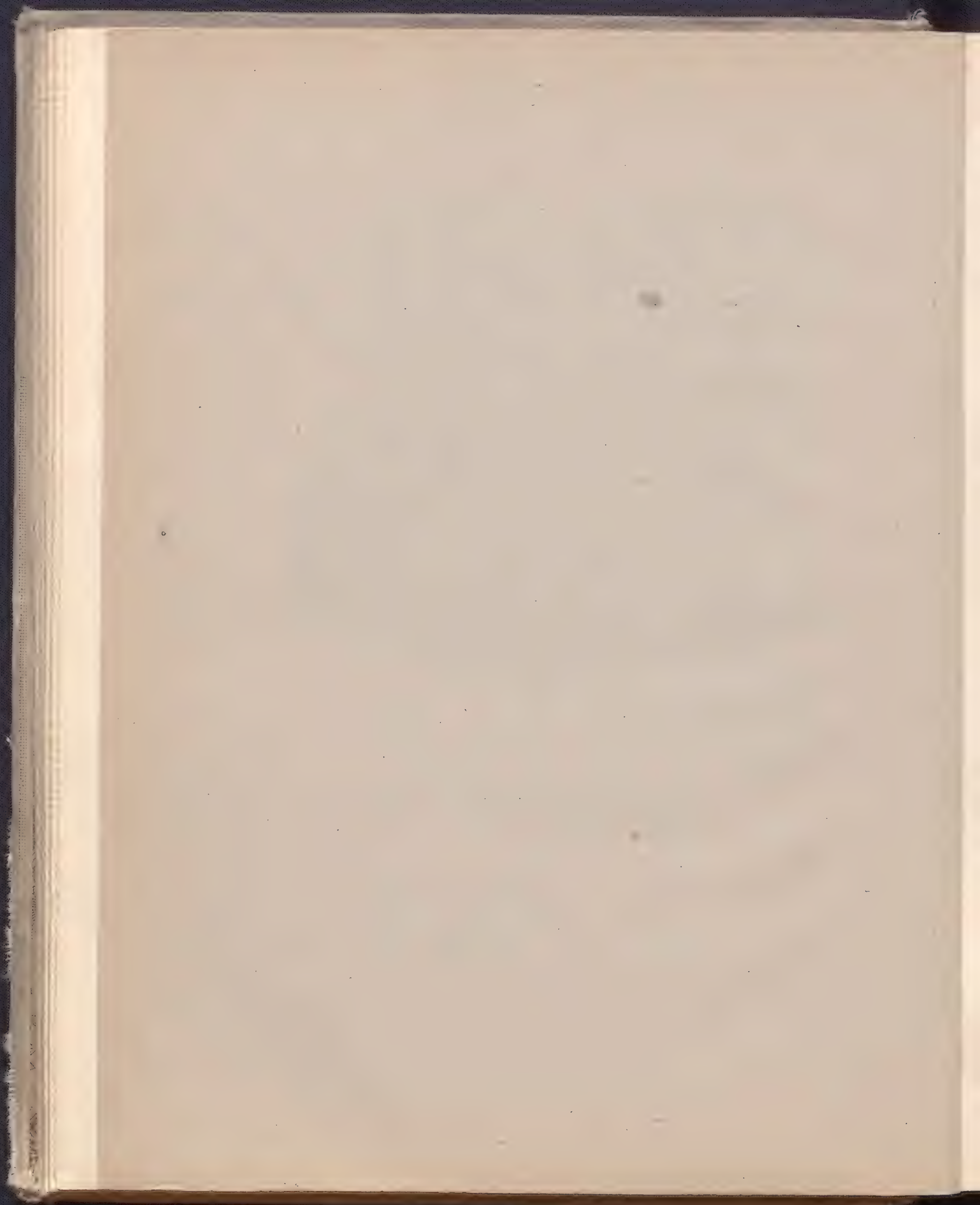
Monsieur

Votre très humble et  
très obéissant serviteur

Le M<sup>re</sup> de la

ce 16 juillet 1783







Не смотря на свое влияние и значение при театрѣ, Гардель постоянно нуждается въ деньгахъ. Это видно изъ довольно рѣзкой переписки его во время Консульства (1798 и 1799 гг.) съ „гражданами“, администраторами театра „de la republique des arts“. (Прилож. № 3). Онъ требовалъ возврата причитавшейся ему суммы за принадлежавшія ему и его женѣ акціи, выпущенныя для эксплуатаціи „опернаго театра“. Всѣ его просьбы остались безъ результата.

Очень интересно письмо Гарделя въ 1791 году:

„Гражданинъ министръ!“

Умоляю обратить вниманіе на слѣдующіе факты.

..... После несчастнаго случая на сценѣ, я былъ лишенъ возможности исполнять обязанности перваго танцовщика, потому отказался отъ присвоеннаго этому званію оклада жалованья. Такимъ образомъ, мое содержаніе какъ „сочинителя“ балетовъ было опредѣлено въ суммѣ 10,800 франковъ, съ добавленіемъ 2,400 составившихъ пенсію за пройденную мною непрерывную 24-хъ лѣтнюю службу!

Съ тѣхъ поръ, гражданинъ министръ, независимо обязанностей „начальника танцевъ“, я не переставалъ, когда считали это полезнымъ, выходить на сцену въ качествѣ и танцовщика, и пантомима. Всегда охотно исполнялъ я это, и вы, гражданинъ министръ, лично могли убѣдиться въ этомъ, такъ какъ видѣли меня въ роли „Дезертера“... Не дальше, какъ на дняхъ, я послѣ трехлѣтняго отдыха и во избѣжаніе отѣмны спектакля за болѣзью артиста, съ большимъ рискомъ для здоровья, протанцовалъ всѣ „на“ въ роли „Пеллея“. И что же, гражданинъ министръ? За все мое усердіе я не получилъ ни малѣйшей благодарности, что было бы для меня даже болѣе лестно, чѣмъ денежное вознагражденіе. Вамъ, справедливому министру, другу искусства и покровителю талантовъ, заявляю я, что вокругъ меня сыпалось множество „благодарностей“, изъ которыхъ однако ни одна не коснулась меня.

Мой товарищъ Вестрисъ въ короткое время, получилъ два спектакля въ свою пользу и четырехмѣсячный отпускъ, который доставилъ ему возможность заработать много денегъ.

Гражданка Мальяръ получила сборъ съ одного спектакля; мой товарищъ Ленэ получилъ 10,000 франковъ вознагражденія за то, что не воспользовался отпускомъ, на который онъ имѣлъ право. Г-жа Шевиньи .....

Въ результатѣ Гардель просилъ только о возвратѣ денегъ за его двѣ оперныя по 5,000 фр. акціи\*). Но просьба удовлетворена не была.

Другое письмо очень наглядно характеризуетъ положеніе Гарделя, созданное ему революціей.

Гражданинъ Министръ!

Въ теченіи 28 лѣтъ, я служу въ „Театрѣ Искусствъ“, непрерывно и безукоризненно.

Въ продолженіи 25 лѣтъ я занималъ мѣсто перваго „серьзнаго“ танцовщика. Несчастный случай во время тридцатаго представленія „Панурга“ лишилъ меня на всегда таланта, который я приобрѣлъ, благодаря моимъ постояннымъ усиліямъ и неустанному усердію.

Пятнадцать лѣтъ кряду исполняю я тяжелыя обязанности балетмейстера и въ теченіи этого времени дѣлаю совершенно одинъ безъ всякой помощи то, что въ продолженіи 15—20 лѣтъ совмѣстно дѣлали Вестрисъ, Доберваль и Гардель старшій. Плоды моихъ трудовъ слѣдующіе: „Телемакъ“, „Пенхей“, „Парисъ“ и четыре балета одобренныхъ и принятыхъ; въ портфель моемъ имѣется еще 20 другихъ балетовъ; не считаю поставленныхъ мною въ операхъ хореграфическихъ дивертисементовъ.

Въ „Театрѣ Искусствъ“ я далъ образованіе тридцати ученикамъ, среди которыхъ считаются моя жена, г-жа Шамеруа, граждане Лабори, Дегей, и проч. И всемъ достаточно извѣстно, на сколько прогрессировало искусство танцевъ, съ тѣхъ поръ какъ я имъ управляю.

Со времени революціи я принесъ въ жертву все, что было въ моей власти. Отказался отъ поѣздокъ въ Англію, Россію, Швецію, Испанію и пр., гдѣ мнѣ и моей женѣ предлагали выгодные ангажементы, которые могли бы вполне обезпечить насъ на всю жизнь. Могу сказать смѣло, что могъ бы заработать цѣлое состояніе. Изъ любви къ родицѣ и отказался отъ всѣхъ предложеній. Я надѣялся, что наступитъ день, когда лица, поставленные во главѣ правительства, благосклонно взглянутъ на

\*) Въ тяжелыя времена французской революціи, оперные артисты, чтобы не прекращать спектаклей, управляли сами дѣлами театра и для этой цѣли выпустили акціи, которыхъ большинство размѣстили между собою (безденежно). Внесъ наличными деньгами (20,000 франковъ) только одинъ бывший депутатъ Моанно. Небольшая часть акцій была впоследствии возмѣщена правительствомъ.



артистовъ, которые своимъ талантомъ и усердіемъ въ значительной степени способствовали поддержанію въ полномъ блескѣ дивнаго учрежденія, возбуждающаго зависть всѣхъ другихъ народовъ.

И что же, гражданинъ министр?

Я видѣлъ (не жалуюсь никому), какъ вокругъ меня сыпались милости и награды. Вестрисы отецъ и сынъ, братья Ленэ, Мансѣ, Шеронъ, Руссо, Мальяръ, Ларивэ, Алларъ, Гимаръ—все получали награды, денежныя вознагражденія, бенефицы. А я, гражданинъ министр, какъ единственную награду, послѣ 28 лѣтъ моихъ трудовъ, прошу возврата накопившейся за дирекціей недоимки, которую я насчитываю въ 24,000 франковъ, заслуженныхъ мною путемъ массы неприятностей и въ ущербъ моему здоровью.

Они мнѣ нужны для уплаты моихъ долговъ. . . . надеюсь, что вы устроните меня на равнѣ съ товарищемъ Вестрисомъ. Вы легко можете понять, что тотъ, который сочиняетъ все цѣлое, т. е. балеты и танцы, заслуживаетъ, чтобы его вознаградили не меньше того (Вестриса), который составляетъ только часть цѣлаго.

Черезъ восемь лѣтъ, въ 1807 году, уже во времена Имперіи, Гардель повторилъ почти то же самое въ письмѣ своемъ, обращенномъ имъ къ графу Ремюза. Только мотивы

просьбы его приведены гораздо подробнѣе. Такъ, между прочимъ, онъ пишетъ, что въ 1781 году, королева Марія Антуанетта, узнавши, что ему было сдѣлано выгодное предложеніе изъ Италіи, сообщила желаніе, чтобы онъ не покидалъ Францію; при этомъ добавила изъ своей „шкатулки 1,200 франковъ постоянной пенсіи къ получаемымъ имъ 3,800 франковъ жалованья“.

„Я послушался, продолжаетъ Гардель, и во время революціи пенсію эту я утратилъ“.

Затѣмъ, Гардель, перечисляя свои заслуги, говоритъ, что Вестрисъ отецъ въ теченіи 20 лѣтъ получалъ по 3,000 фр. въ годъ, специально за профессорскую дѣятельность и создалъ только двухъ учениковъ, сына своего и г-жу Розу. Новерръ въ качествѣ начальника танцевальной школы получалъ также 3,000 франковъ вознагражденія. Ему же, занимающему ту же должность, никакого жалованья не положено. Просилъ онъ бенефиса и наконецъ онъ былъ ему данъ.



П. Гардель въ роли Телемака.  
(Изъ кол. С. Х.)  
(Рис. 24).

Не смотря, однако, на установленную Гарделемъ дисциплину, случалось, что артисты не хотѣли подчиняться его внутреннимъ распорядамъ и обращались съ жалобами къ директору театра. Тогда Гардель протестовалъ въ крайне рѣзкой формѣ, отстаивая свои права балетмейстера. Это доказываетъ одно изъ его писемъ къ директору Девилю (1799 г.) по поводу переданнаго другому артисту мѣста въ балетѣ „Парисъ“. На это танцовщикъ Дегей пожаловался директору и Гардель отвѣтилъ письмомъ.

„Когда я сочинилъ мой балетъ „Парисъ“, гражданинъ Дегей танцевалъ во второмъ дѣйствіи „на Зефира“, которое въ настоящее время исполняетъ гражданинъ С. Амонъ. По прошествіи нѣкотораго времени я сочинилъ новое *pas de deux* для г. Дегей и для г-жи Периньонъ; но въ это время г. Дегей уѣхалъ въ Испанію, а я поручилъ г-жѣ Шамеруа занять мѣсто уѣхавшаго. Она превосходно справилась съ этимъ „па“ и лучшаго нельзя было желать. По возвращеніи г. Дегей снова просилъ возвратитъ ему его „па“, и если вы, г. директоръ, прикажете исполнить его желаніе, то вы сдѣлаете несправедливость по отношенію къ г-жѣ Шамеруа, которую публика справедливо обожаетъ“.



Такое письмо было не единичное. Особенно сильны были его пререканія при по-  
становкѣ Семирамиды.

Во время консульства, Гардель безпрестанно обращался съ просьбами о вознагра-  
щеніи, при чемъ всегда похвалялся своими заслугами и дѣлалъ сравненія съ товарищами  
по искусству. Только въ 1801 году (5 Germinal, an 9 de la R. f.) министръ написалъ спра-  
ведливѣмъ уплачивать Гарделю перспективную въ 100 фр. плату за каждое появленіе  
его на сценѣ, въ качествѣ балетнаго артиста. Кромѣ того, чтобы добиться бенефиса, ему  
пришлось неоднократно обращаться съ просьбами. Трудно доставалось ему улучшеніе  
денежныхъ, средствъ, въ которыхъ онъ нуждался до конца дней своихъ, что видно изъ  
цѣлаго ряда писемъ о выдачахъ ему авансовъ въ счетъ жалованья.

Жадный до денегъ, Гардель былъ очень завистливъ къ товарищамъ; честолюбіе же  
его было непомѣрно. Въ 1802 году, онъ обращался къ завѣдующему народнымъ просвѣ-  
щеніемъ съ просьбою пожаловать ему титулъ „*главнаго и нераздѣльнаго балетмейстера всѣхъ  
правительственныхъ театровъ*“ или же выдать ему пенсію, соответствующую годамъ  
его службы. Просьба эта была признана не подлежащею удовлетворенію.

Не смотря на свое суровое отношеніе къ артистамъ, Гардель постоянно заботился  
объ улучшеніи ихъ матеріальнаго благосостоянія. Благодаря его настойчивому ходатай-  
ству, администрація театра въ 1799 году сообщила „гражданину“ Гарделю, что просьба  
его уважена и что всему разряду кордебалетныхъ „фигурантовъ“ вмѣсто 1000 франковъ  
назначено годовое содержаніе въ 1,200 франковъ. Въ особомъ на имя Гарделя письмѣ  
воздается похвала блестящему ансамблю, достигнутому въ балетѣ, благодаря трудамъ  
и искусству Гарделя. Письмо это заканчивается характернымъ пожеланіемъ:

„Мы (т. е. администрація) надѣемся, что въ будущемъ всѣ хореографическіе артисты  
будутъ аккуратно являться на службу и что, отдавая должное достоинствамъ ихъ началь-  
ника, они поставятъ себя въ обязанность подчиняться какъ дисциплинѣ, такъ и требо-  
ваніямъ, которыя балетмейстеръ признаетъ необходимымъ предъявлять къ нимъ. *Привѣтъ  
и братство!*“

Гардель покончилъ свою полувѣковую артистическую дѣятельность въ 1829 году.  
Онъ простился съ публикою въ свой бенефисъ. Давали его балетъ „Психею“ съ Маріей  
Тальони въ главной роли. Участвовала также вся балетная труппа, торжественно прово-  
жившая своего преклоннаго лѣтами балетмейстера и учителя.



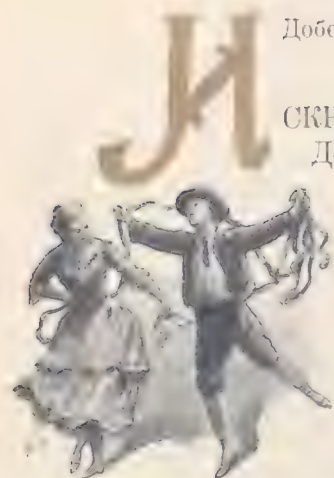




V.

## ДОБЕРВАЛЬ.

Доберваль.—Его значеніе какъ балетмейстера.—Простота сочиненій Доберваля.  
Его частная жизнь.



ИСКРЕННИМЪ послѣдователемъ идей Новерра былъ ученикъ его Доберваль, (Рис. 25) въ началѣ своей дѣятельности пріобрѣтшій извѣстность какъ превосходный мимъ и прекрасный танцовщикъ. Онъ дебютировалъ на сценѣ Королевской Академіи въ 1761 году и сразу былъ приглашенъ первымъ танцовщикомъ; затѣмъ въ 1779 году, былъ назначенъ помощникомъ балетмейстера Гарделя. Въ 1783 году, благодаря разнымъ закулиснымъ интригамъ, онъ вынужденъ былъ оставить оперу съ пенсіею въ 3100 франковъ.

Доберваль переѣхалъ въ Бордо, гдѣ съ 1785 до 1791 года съ успѣхомъ управлялъ театромъ. Тутъ была лучшая пора его дѣятельности. Онъ поставилъ сочиненные имъ балеты „La fille mal gardée“ (Тщетная предосторожность), „Déserteur“, „L'épreuve villageoise“ „Сильвія“ и „Телемакъ“, въ которомъ онъ игралъ роль Ментора, роль, поставившую его на ряду съ лучшими мимическими артистами его времени. Не много сочинилъ онъ балетовъ, но всѣ они могутъ считаться образцовыми какъ по композиціи, такъ и по замыслу.



(Рис. 25).

исключительно пантомимныя комедіи легкаго жанра, взятые изъ жизни и вполне доступныя пониманію каждаго. Въ нихъ

танцы были неразрывно связаны съ дѣйствіемъ. Первый опытъ въ этомъ направленіи былъ сдѣланъ въ балетѣ „Сильвія“, гдѣ Доберваль впервые примѣнилъ пантомимное дѣйствіе къ

поставленному имъ „pas de deux“. На сколько живучи были балеты Доберваля, можно судить по тому, что нѣкоторые изъ нихъ, какъ напримѣръ „Тщетная



предосторожность", не сходятъ съ балетнаго репертуара и до настоящаго времени, доставляя артистамъ богатый матеріалъ для мимической игры.

Въ послѣдствіи, произведенія Добервалья были поставлены въ Парижѣ, въ Grand Opéra, гдѣ послужили поводомъ пререканій между нимъ и Гарделемъ, обвинявшими другъ друга въ плагиатѣ. Особенную ссору вызвала постановка балета „Свадьба Фигаро“. Гардель признавалъ это хореографическое произведеніе сколкомъ съ своей программы и даже запретилъ давать его въ Бордо; но Доберваль все таки поставилъ его, подъ другимъ только именемъ „Le page inconstant“. Его перенесли въ послѣдствіи на другія сцены и онъ имѣлъ всюду большой успѣхъ.

Самъ Доберваль былъ тонкимъ мимомъ съ красивыми жестами и манерами. Танцы его были полухарактерныя. (Рис. 26). Его пантомима считалась образцомъ для комедіи-балета, въ исполненіи которой требовалась большая тонкость и изящество, безъ которыхъ артисты легко могли впасть въ крайне вурльгарный шаржъ.

Благодаря своей страсти къ охотѣ, Доберваль былъ принятъ въ лучшихъ слояхъ общества; пользовался великолѣпнымъ здоровьемъ и, имѣя 54 года отъ роду, легко леталъ по сценѣ. При постановкѣ своихъ балетовъ, изумлялъ товарищей, когда съ удивительною энергіею и отчетливостію танцевалъ сочиняемыя имъ па.

Женатъ онъ былъ на не красивой танцовщицѣ Grand Opéra г-жѣ Теодоръ, физическія несовершенства которой въ избыткѣ замѣнялись ея умомъ и талантомъ.

Доберваль, благодаря своей привѣтливости и красотѣ, имѣлъ массу поклонницъ. Въ ихъ числѣ была и фаворитка Людовика XV—дю Барри. Доберваль былъ приглашенъ въ Петербургъ, куда однако не могъ выѣхать, благодаря массѣ надѣланныхъ имъ долговъ. Чтобы не возбудить подозрѣній о своихъ отношеніяхъ къ танцовщику, дю Барри устроила между придворными подписку въ его пользу и даже заставила Людовика подписаться на 10,000 франковъ, что въ общемъ составляло круглую сумму 90,000 ливровъ, врученныхъ счастливцу, который велъ роскошнѣйшую жизнь. У него былъ собственный отель на улицѣ С. Лазаръ. Украшеніе одной залы стоило 45,000 ливровъ. Зала эта въ то время служила и для спектаклей; сюда собиравлись придворные и принцы для репетицій тѣхъ пьесъ, которыя Доберваль ставилъ при дворѣ.

Доберваль умеръ въ 1806 году, имѣя 64 года отъ роду.



Г. Доберваль, г-жи Алларъ и Пелэнъ. Съ грав. 1779 г. (Изъ кол. С. Х.).  
(Рис. 26).

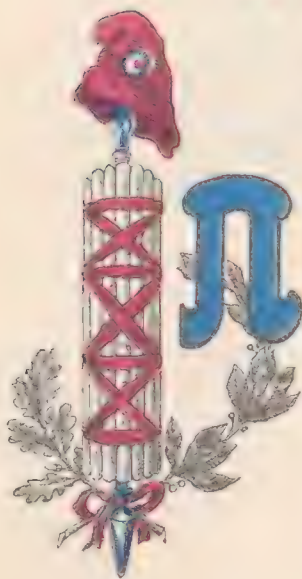




VI.

## КОНЕЦЪ XVIII ВѢКА.

Братья Гардель. — Новая школа танцевъ. — Разнообразіе талантовъ разныхъ балетмейстеровъ. — Революція. — Постановка патриотическихъ спектаклей. — Уличныя процессіи. — Успѣхъ „Танцманн“. — Балетмейстеръ Омеръ и „Свадьба Гамана“.



ОКА въ Королевской Академіи происходило музыкальное соревнованіе Глюка съ итальянцами Инччини, Саккини и Сальери, балетная труппа совершенствовалась какъ въ смыслѣ развитія техники, такъ и въ постановкѣ новыхъ самостоятельныхъ балетовъ, получившихъ на сценѣ полное право гражданства. Они заняли прочное мѣсто въ репертуарѣ Королевской Академіи, переименованной въ 1790 году въ Національную Оперу. Постановка балетовъ, какъ цѣльныхъ хореграфическихъ произведеній, сдѣлалась обязательною и параллельно съ новыми операми ставились и новые пантомимные балеты, въ которыхъ утрачивались рутинныя формы прежнихъ танцевъ, перешедшихъ на сцену изъ салоновъ.

Преемникомъ преждевременно скончавшагося балетмейстера Максимиліана Гарделя былъ братъ его Петръ Гардель, который быстро укрѣпился въ этомъ званіи. Постановка въ 1790 году сочиненнаго имъ пантомимнаго балета „Психея“ сразу поставила его въ ряду лучшихъ хореграфовъ того времени.

Кромѣ того, Петръ Гардель, о которомъ нами выше приведена довольно подробная біографія, прославилъ себя какъ превосходный преподаватель и сочинитель разнообразныхъ сценическихъ танцевъ.

Одновременно съ Гарделемъ, для „Академіи“ сочиняли и ставили балеты гг. Доберваль, его ученикъ Омеръ, Милошъ, Гапри и другіе. У каждаго изъ этихъ балетмейстеровъ былъ свой жанръ и свой способъ постановки; но все они подчинялись духу эпохи и присматривались къ требованіямъ времени, такъ что въ technikъ танцевъ сказывалось



удивительное разнообразіе приемовъ. Прежнія „па“, взятая изъ салонныхъ танцевъ, а также „сценическіе“ пассакалли и другіе, вызывавшіе насмѣшки, были замѣнены другими.

Основателемъ новой школы считались Петръ Гардель и Вестрисъ младшій. При сочиненіи танцевъ для сцены они старались ввести совершенно новыя техническіе приемы, которые съ удовольствіемъ воспринимали все исполнители.

Новшества въ смыслѣ виртуозности не приходились по вкусу Новерру. Закончивши свою артистическую карьеру, онъ писалъ въ 1807 году: „въ былое время, танцы исполнялись спокойно при разумныхъ сочетаніяхъ „па“; они были закончены и въ мѣру пропорціональны; танцы для „восхищенныхъ“ глазъ зрителей представляли паузы и пріятные моменты отдыха, во время которыхъ исполнитель могъ похвастаться своею граціей. Теперешніе же танцы не что иное, какъ прыжки, скачки, дрыганье ногами, что только унижаетъ прекрасное хореографическое искусство, лишая его лучшаго украшенія—граціи“.

Такія жесткія и не вполне справедливыя слова великаго реформатора относились очевидно къ его вѣчному сопернику по искусству П. Гарделю, съ которымъ онъ не могъ внутренне примириться до конца дней своихъ, оставаясь по наружности лучшимъ его другомъ.

Суровые отзывы Новерра гдѣмъ не менѣе не вліяли больше на развитіе техники танцевъ. Что же касается прежнихъ его уроковъ и указаній, „какъ свѣдуетъ сочинять и ставить балеты“, то они попали на благодарную почву и благодаря оставленнымъ Новерромъ заветамъ балеты быстро совершенствовались. Въ XIX столѣтіи онъ дошелъ до такой высоты, что лучшія его представительницы, служительницы Терпсихоры облетали весь міръ, плѣняя его свѣтлымъ искусствомъ, которое подъ именемъ живой пластики замяло прочное мѣсто на всехъ европейскихъ сценахъ.

Наступили страшные годы французской революціи.

Казалось, что во время террора должны бы закрыться театры, особенно Королевская опера; но случилось наоборотъ. Сборы вездѣ увеличились.

10 августа 1792 года былъ послѣднимъ днемъ французской монархіи и 17 августа поставленъ имѣвшій громадный успѣхъ балетъ „Психея“. (Рис. 27).

Балетмейстеру Гарделю было поручено приурочить къ этому балету „Марсельезу“. Онъ вставилъ ее въ сочиненную имъ интермедію „Жертвоприношеніе Свободѣ“ (Offrande à la Liberté). Она была дана въ октябрѣ и повторена нѣсколько разъ съ громаднымъ успѣхомъ. Передаемъ содержаніе этого республиканскаго творенія Гарделя, ловко умѣвшаго приспособляться къ часто мѣнявшимся режиссамъ того смутнаго времени.

При открытіи занавѣса, подъ звуки мѣдныхъ трубъ, собиралась толпа воиновъ, женщинъ и дѣтей. Они готовились къ битвѣ и подъ звуки куплетовъ Марсельезы образовали танцующія группы. (Рис. 28).



Сцена изъ балета „Психея“.  
(Рис. 27).





(Рис. 28).

истовствовала отъ восторга.

Дѣла въ оперѣ шли блистательно. Первая парижская сцена находилась въ вѣдѣніи парижскаго городского управленія. Члены администраціи очень сурово относились къ артистамъ, требуя отъ нихъ безусловнаго подчиненія, и дѣйствительно, хотя артисты „играли въ долгъ“, не получая вознагражденія, но они къ своему дѣлу относились серьезно.

Тѣмъ не менѣе, въ это тревожное время, 22 оперныхъ и балетныхъ артиста были внесены въ списокъ подлежащихъ быть казненными на гильотинѣ. Это дѣлали больше для острастки, потому что сознавали, что артистамъ некогда было заниматься политикою.

Тѣмъ не менѣе, комическій танцоръ Бопрэ, съ цѣлью оберечь товарищей, вошелъ въ дружбу съ приставленнымъ къ оперѣ тайнымъ „надсмотрщикомъ“, спавалъ его и не разъ успѣвалъ вытащить у него зловѣщій списокъ приговоренныхъ. (Рис. 29).

Давно театры въ Парижѣ не были

Последній куплетъ „Amour sacré de la patrie“ былъ исполненъ въ полголоса, подобно молитвѣ, одними женщинами. При этомъ все артисты, находившіеся на сценѣ съ оружіемъ и знаменами въ рукахъ, а за ними и зрители въ залѣ опускались на колѣна передъ поставленной на возвышеніи „Свободой“, олицетворенной танцовщицею Миллеръ (будущей женою Гарделя). Картина была поразительная. Оркестръ и голоса останавливались по мановенію жезла и затѣмъ, послѣ небольшой паузы, слѣдовалъ странный призывъ къ оружію защитниковъ отечества. Били барабаны, вдали раздавался набатъ и слышались въ отдаленіи пушечные выстрѣлы; артисты, потрясая оружіемъ, топорами, пиками, съ фонарями въ рукахъ бѣгали по сценѣ и затѣмъ сливались въ общемъ воплѣ съ торжественнымъ призывомъ „Aux armes citoyens!“ Эффектъ получался потрясающій! Публика была фанатически наэлектризована и не-



Г. Бопрэ. Съ грав. (Изъ кол. С. Х.).  
(Рис. 29).



такъ посѣщаемы, какъ въ 1793 году. Во время террора и голода, семьи дѣлились на двѣ части; одна становилась въ хвостъ, чтобы получить порцію хлѣба, другая же становилась въ театральномъ хвостѣ, чтобы получить входной билетъ. Всѣхъ театровъ было тогда въ Парижѣ—63. И всѣ они каждый вечеръ были переполнены. Хлѣба и зрѣлищъ, подобно Риму, требовалъ Парижъ время террора.

Плясали въ театрахъ кругомъ эшафотовъ, воздвигнутыхъ на сценѣ; плясали разные форандолы и на площадяхъ, и на улицахъ, кругомъ тѣхъ же примѣрныхъ гильотинъ и деревьевъ свободы. Ненстествовала толпа, требовавшая ежедневно новыхъ кровавыхъ зрѣлищъ. И правительство не оставалось глухо къ этимъ выкрикамъ. Въ театрахъ, въ томъ числѣ въ Національной оперѣ, давали народу даровыя представленія „de par et pour le peuple gratis“.

По улицамъ бѣгали балетныя, передвижныя труппы, которыя давали республиканскіе праздники. Оперные и балетные артисты, одѣтые въ греческіе и римскіе костюмы, обязательно участвовали во всѣхъ торжественныхъ уличныхъ процессіяхъ. Пѣли и плясали вокругъ аллегорическихъ колесницъ. (Рис. 30). Правильные, изысканные танцы смѣшивались съ прыжками скачущихъ и безумствующихъ санъ-кюлотовъ.

Особенно величественна и торжественна была процессія „Верховнаго Существа“, программа которой была составлена художникомъ Давидомъ.

Не смотря, однако, на эти чуть-ли не ежедневныя дневныя зрѣлища, спектакли вечерніе шли своимъ чередомъ.

Послѣ длиннаго ряда патріотическихъ пьесъ, оперъ сопровождавшихся всевозможными гимнами во славу Разуму, „Высшему Существо“, Свобождѣ, Братству, Равенству, Побѣдѣ и пр. и пр., со сцены раздавались пѣсни въ память взятія Бастиліи, пѣсни Мести, торжества мучениковъ Свободы, во славу единой и нераздѣльной республики и проч. Опера отдавала дань этимъ рѣзкимъ проявленіямъ новаго республиканскаго режима. Между прочимъ, Гарделемъ былъ поставленъ балетъ, которымъ заканчивалась опера „La rosière republicaine“, гдѣ балетмейстеръ сочинилъ въ угоду современнымъ требованіямъ рядъ танцевъ, въ которыхъ санъ-кюлоты дѣлали изрядные пируэты около статуи „Разума“.

Мало этого, гражданинъ Гардель, по требованію дирекціи и властей, обязался сочинить вполнѣ *республиканскій* балетъ въ 3 дѣйств. на сюжетъ „Вильгельмъ Телль“; но балету этому не суждено было видѣть свѣтъ рампы, по очень курьезной причинѣ: ассигнованные на его постановку 50,000 неизвѣстно какимъ то образомъ пропали изъ кассы.



(Рис. 30).



Вновь было выдано 50 тысячъ, но и они были украдены. Такъ балетъ „Вильгельмъ Телль“ и остался въ портфель балетмейстера.

Послѣ этого, былъ поставленъ балетъ „Судъ Париса“, въ 3-хъ дѣйствіяхъ. Это было новымъ торжествомъ Огюста Вестриса и вновь взойшедшей звѣзды г-жи Клотильды въ роли Венеры.

Хотя до 1799 года переименованная въ „Театръ Искусствъ“ Академія печально влачила дни, но тѣмъ не менѣе слѣдуетъ отмѣтить, что 17 сентября въ первый разъ танцевали въ балетѣ при оперѣ „Караванъ въ Каиръ“ г. Тальони и его сестра Луиза. Дебютировали съ ними и третій изъ поколѣнія Вестрисовъ Арманъ, котораго публикѣ представляли дѣдъ и отецъ. Этому третьему Вестрису не удалось, однако, поддержать репутацію его рода. Его дебютъ былъ не особенно удаченъ; Вестрисъ-внукъ скоро покинулъ Парижъ и нигдѣ славы не приобрѣлъ. Модною танцовщицею сдѣлалась Клотильда-Палласъ, за которой признавали много благородства и граціи.

Въ этомъ же году Гардель испробовалъ себя въ комическомъ жанрѣ и въ видѣ перваго опыта поставилъ комическій балетъ „Танцоманія“. Самъ балетмейстеръ исполнялъ главную роль и этотъ новый родъ хореографическаго искусства пришелся публикѣ по вкусу. Гардель игралъ на скрипкѣ и подъ звуки его музыки артисты исполняли разнообразныя танцы.

Въ „Танцоманіи“ въ первый разъ исполнили на сценѣ „вальсъ“, который уже нѣсколько лѣтъ танцевали въ салонахъ и о происхожденіи котораго шли не разрѣшенные до сихъ поръ споры—„изобрѣтенъ-ли онъ французами или нѣмцами“!

Второй опытъ въ комическомъ родѣ былъ сдѣланъ въ слѣдующемъ 1800 году. Омеръ поставилъ „Свадьбу Гамаша“—эпизодъ изъ „Донъ-Кихота“ Сервантеса. Эту тему впоследствии перекраивали на разные лады многіе балетмейстеры, признавая ее очень благодарною, потому что дѣйствіе происходило въ Испаніи, а это позволяло вводить разнообразныя характерныя испанскія танцы. Омеръ впервые поставилъ на сцену „majas“, „ma-polas“, которые публикѣ очень понравились.

Эта новинка дала новое направленіе балетнымъ представленіямъ. Съ тѣхъ поръ, для ихъ оживленія стали вводить танцы разныхъ народностей.



Уличная сцена въ Амстердамѣ во время революціи.  
(Рис. 31).





Карриатура на Вестриса-отца. (Изъ кол. С. X.).  
(Рис. 32).

## VII.

Балетный персоналъ конца XVIII вѣка. — Вестрисы отецъ и сынъ. — Отзывы Карамзина и Гримма. — Талантъ Огюста Вестриса. — Нивелонъ. — Женскій персоналъ. — Теодоръ, Гардель. — Репертуаръ г-жи Гардель. — Г-жа Гейнель. Сольные. — Пререканія артистовъ.



Карриатура на Вестриса отца.  
(Изъ кол. С. X.)  
(Рис. 33).

Ъ КОНЦѢ XVIII вѣка снова восторжествовалъ оставшійся долгое время въ тѣни мужской персоналъ въ балетѣ. Вестрисъ отецъ (Рис. 32), не смотря на то, что молодость его уже прошла, продолжалъ быть любимцемъ публики. Сынъ же его Огюстъ своимъ талантомъ затмилъ лучшихъ представителей прекраснаго пола. Публика цѣнила талантъ обоихъ Вестрисовъ выше даровитыхъ танцовщицъ, числившихся въ разрядѣ „первыхъ“. Успѣхъ этихъ артистовъ не ограничивался однимъ Парижемъ. Они ѣздили на гастроли по всемъ европейскимъ городамъ, гдѣ только были балетныя сцены и всюду восторгались ихъ воздушнымъ талантомъ.

Оба Вестриса отецъ и сынъ ѣздили въ Англію, гдѣ они имѣли громадный успѣхъ. Торжественно прошелъ въ Лондонѣ бенефисъ сына Вестриса—Огюста, въ которомъ бенефициантъ исполнилъ одно изъ своихъ лучшихъ „па“. На сколько любили Вестрисовъ въ Лондонѣ, можно судить по тому, что въ этотъ вечеръ было назначено засѣданіе парламента, въ которомъ долженъ былъ обсуждаться билль крупнаго экономическаго значенія. Не смотря на серьезность засѣданія, лорды однако согласились сорвать его, чтобы только имѣть возможность присутствовать на бенефисѣ, который далъ сбору 1,800 гиней.

Вернувшись изъ Лондона, Вестрисъ-отецъ познакомилъ парижанъ съ менуэтомъ, сочиненнымъ имъ для герцогини Девонширской. Танецъ этотъ приобрѣлъ большую популярность. Красавецъ, цирковой наѣздникъ Астлей исполнялъ этотъ модный менуэтъ



Вестрисъ-отецъ.  
(Рис. 34).



на лошади съ такою граціей, что весь Парижъ бѣгалъ смотрѣть на наѣздника, заработавшаго этимъ танцемъ, какъ говорятъ, въ одинъ сезонъ 24 тысячи франковъ.

Послѣ триумфовъ своего сына, Вестрисъ рѣшилъ почить на лаврахъ. Онъ оставилъ сцену и только въ особенно торжественныхъ случаяхъ выступалъ въ 1795, 1799 и 1800 годахъ и всегда съ прежнимъ успѣхомъ. Артистическая карьера его продолжалась 52 года.

Дебютировавшій въ 1772 году Огюстъ Вестрисъ или, какъ его называли, Алларъ-Вестрисъ превосшелъ талантомъ своего отца. Онъ отличался еще большею легкостью, чѣмъ отецъ, и затмилъ славу всѣхъ своихъ предшественниковъ.

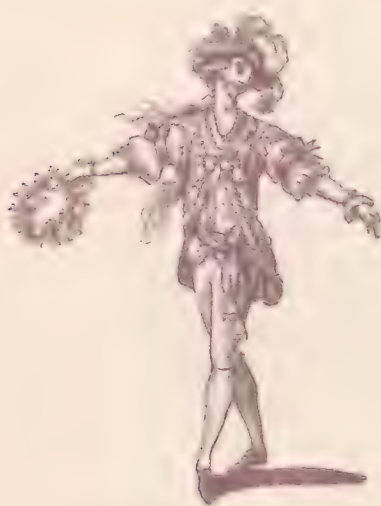
— Огюстъ много искуснѣе меня. Это впрочемъ очень естественно. Гаэтанъ Вестрисъ—его отецъ. Это такое преимущество, котораго меня лишила природа. Такъ говорилъ Вестрисъ отецъ.

Если сынъ мой, богъ танцевъ, иногда касается земли, то только для того, чтобы окончательно не унижать своихъ товарищей! похвалялся Гаэтано.

И дѣйствительно, красавецъ Огюстъ поражалъ своею виртуозностью, соединенною съ природною граціей. Никто изъ его предшественниковъ съ такою смѣлостью и отчетли-

востью не „заносилъ антрапа“, большею частью сопровождаемые безконечными прирутами. Не только парижане восторгались имъ, но въ „столицу міра“ пріѣзжали иностранцы съ специальною цѣлью полюбоваться его танцами. (Рис. 35).

Карамзинъ въ „Письмахъ русскаго путешественника“ (1797 г.) довольно подробно описалъ впечатлѣніе, произведенное на него танцами Вестриса-сына и Гарделя. Онъ видѣлъ Вестриса въ Ліонѣ и въ Парижѣ. О спектаклѣ въ Ліонѣ, Карамзинъ между прочимъ писалъ: „... . высыпали актрисы въ negligette“. ... . начался балетъ. Вестрисъ появился—рукоплесканія какъ громъ раздались во всѣхъ концахъ театра. Правду сказать, искусство сего танцовщика удивительно. Душа сидитъ у него въ ногахъ, вопреки всѣмъ теоріямъ испытателей естества человѣческаго, которые ищутъ ее въ мозговыхъ фибрахъ. Какая фигура! Какая гибкость! Какое равновѣсіе.....



Вестрисъ-сынъ.

Въ бал. „Les amants surpris“. Исполн. въ Лондонѣ въ 1781 г. (Изъ кол. С. Х.).

(Рис. 35).

При посѣщеніи оперы въ Парижѣ, Карамзинъ снова любовался Вестрисомъ и написалъ о немъ слѣдующее: „Не смотря на множество здѣшнихъ танцовщиковъ, Вестрисъ сіяетъ между ними, какъ Сиріусъ между звѣздами! Всѣ его движенія такъ пріятны, такъ живы, такъ выразительны, что я всегда смотрю, дивлюсь и не могу самъ себѣ объяснить удовольствіе, которое доставляетъ мнѣ сей единственный танцовщикъ; легкость, стройность, гармонія чувствъ, жизнь — все соединяется вмѣстѣ, и если можно быть риторомъ безъ словъ, то Вестрисъ въ своемъ родѣ Цицеронъ..... Живописецъ положить кисть и скажетъ только „Вестрисъ“..... Гардель неподобенъ въ трагической пантомимѣ. Какое величество..... Герой въ каждомъ взорѣ, герой въ каждомъ движеніи! Вестрисъ питомецъ милыхъ грацій, а Гардель ученикъ важныхъ Музъ. Нивелонъ есть второй Вестрисъ. О другихъ танцовщикахъ скажу только, что они составляютъ прекрасную группу живописныхъ фигуръ, плѣнительную для зрѣнія“.

Отзываясь восторженно о составѣ парижскаго балета, Карамзинъ, конечно, какъ вполне галантный кавалеръ того времени, отозвался не менѣе поэтично о танцовщицахъ, украшавшихъ парижскую балетную сцену.

„Когда же являются на сценѣ Терпсихорины Нимфы, какъ будто бы на крыльяхъ зефира принесенныя, тогда, продолжаетъ русскій исторіографъ, сцена мнѣ кажется ве-



сеннымъ лугомъ, на которомъ цвѣтутъ безчисленные цвѣты; взоръ теряется между разнообразными красотами—но любезная Периньонъ и прелестная Миллеръ (Гардель) подобны пышной розѣ и гордой лилеѣ, которыя отличаются отъ всѣхъ другихъ цвѣтовъ“.

Вообще, серьезный Карамзинъ оказался яркимъ поклонникомъ балета, потому что въ письмахъ своихъ письмахъ, онъ неоднократно расточалъ похвалы представителямъ хореографическаго искусства.

Не одинъ Карамзинъ восторгался талантомъ Огюста Вестриса. Въ письмахъ Гримма встрѣчается отзывъ объ этомъ артистѣ: „это дитя изъ семейства боговъ, рожденное тучною Терпсихорою Алларъ, первую скакуней нашего времени“. Поверрь называлъ Огюста Вестриса удивительнымъ танцовщикомъ. При блескѣ исполненія, онъ отличался легкостью, красотою сочетаній разныхъ „па“, граціею и поразительною увѣренностью, подкрѣпленную тонокостью слуха. Вестрисъ-сынъ создалъ совершенно новый стиль въ танцевальной техникѣ. Онъ положилъ начало не практиковавшемуся до него новому роду танца, прозваннаго полухарактернымъ (*demi-caractère*). Неподражаемъ онъ былъ въ роли „Париса“, въ балетѣ того же названія. Не придерживаясь строгихъ классическихъ формъ, Огюстъ Вестрисъ позволялъ себѣ всякія отъ нихъ отклоненія, сливалъ въ одно цѣлое

разные темпы и образовалъ школу, которая быстро распространилась по всѣмъ балетнымъ сценамъ. Корни ея были на столько глубоки, что школа эта держалась въ теченіи всего XIX вѣка и танцовщики исполнители старались развить свою технику въ духѣ Вестриса-сына. Однако, не многимъ изъ нихъ посчастливилось приблизиться къ „окрыленному“ первообразу—основателю новой школы.

Вестрисъ-сынъ очень долго оставался на сценѣ; самолюбіе его было не меньше отцовскаго. (Рис. 34). Сварливость же характера доставляла ему не мало непріятностей. Такъ, во время пребыванія короля шведскаго въ Парижѣ, Огюстъ, по желанію королевы Маріи Антуанетты, долженъ былъ танцевать въ его присутствіи. Но Огюстъ Вестрисъ наотрѣзъ отказалъ. За непослушаніе, Огюстъ былъ по-

сѣженъ на шесть мѣсяцевъ въ тюрьму и кромѣ того ему была прекращена выдача пенсіи въ 6,000 ливровъ.

Заключеніе было, однако, непродолжительно. Выпущенный на свободу Огюстъ долженъ былъ танцевать въ оперѣ „Atys“, но онъ снова закапризничалъ и появился только въ фаналь. За это самовольство, публика осудила Вестриса, но въ то же время раздалась и бурные аплодисменты. Оказалось, что отецъ его, купивши билетовъ на 600 франковъ, посадилъ своихъ приверженцевъ, которые неистово рукоплескали. Въ то же время слышны были громкіе голоса протестантовъ, кричавшихъ: „на колѣна“. Тогда вышелъ на сцену отецъ и торжественно, громко заявилъ: „вы хотите, чтобы сынъ мой сталъ на колѣна, но онъ, не обучаясь этой позѣ, можетъ встать такъ неловко, что сразу разрушитъ въ вашихъ глазахъ одно изъ тѣхъ наслажденій, которое онъ привыкъ доставлять вамъ въ теченіи многихъ лѣтъ.“

— Пускай словесно извинится! заявилъ кто-то изъ публики.

— Онъ сейчасъ заговоритъ на своемъ языкѣ и оправдается вполне! отвѣтилъ отецъ и, обратившись къ сыну, добавилъ: Огюстъ, танцуйте!

Огюстъ протанцевалъ и оваціямъ не было конца.



Каррикатура Вестриса.  
Изъ кол. С. Х.  
(Рис. 36).



Каррикатура на Вестриса.  
Жалованья 300.000 фр. за ноги.  
(Рис. 37).



Сатира, большею частью безобидная, не оставляла въ покоѣ отца и сына Вестрисовъ. Имъ посвящались стихотворенія; на рисункахъ же изображали ихъ въ разнообразныхъ позахъ (Рис. 33, 36 и 37) съ надписями, не лишенными остроумія.

Блистательный составъ балетной труппы не ограничивался въ то время Вестрисами и Гарделемъ.

Не столько талантомъ, сколько красотою славился танцовщикъ Нивелонъ. Онъ считался второкласснымъ артистомъ и не жаждалъ занять въ балетѣ первенствующее мѣсто. Его цѣнили только за то, что онъ охотно и всегда съ успѣхомъ замѣнялъ заболѣвшихъ первыхъ сюжетовъ. Извѣстность же приобрѣлъ онъ тѣмъ, что считался „неотразимымъ“. Дамы сходили съ ума отъ его красоты. И онъ съ избыткомъ пользовался женскими ласками и ихъ деньгами, которыя расточалъ довольно легкомысленно.

Въ женскомъ персоналѣ, кромѣ Гимаръ и Алларъ, пользовались успѣхомъ г-жи Теодоръ и Миллеръ.

Первая изъ нихъ считалась добродѣтельной Лукреціею въ балетныхъ юбкахъ. (Рис. 38). Прежде чѣмъ поступить въ Оперу, г-жа Теодоръ обратилась къ Ж. Ж. Руссо съ просьбою посовѣтовать ей, какого поведенія ей держаться на сценѣ. „Самъ не умѣю управлять собою, отвѣтилъ женеваскій философъ, потому не могу дать совѣта лицу, вступающему на такое скользкое поприще, какъ балетное“. Г-жа Теодоръ была умна, начитана. Она влюбилась въ балетмейстера Доберваля, который долго оставался равнодушнымъ къ танцовщицѣ. Кончилось, однако, тѣмъ, что Доберваль женился на ней. Она была воздушна и благодаря эластичности движеній казалось, будто не касалась земли. Вообще отличалась блескомъ исполненія.

Другая звѣзда этого періода г-жа Миллеръ вышла замужъ за балетмейстера Гарделя и больше извѣстна подъ именемъ г-жи Гардель. (Рис. 39).

Обладая выдающимся талантомъ, г-жа Гардель составила себѣ славную и вмѣстѣ съ тѣмъ продолжительную карьеру, никогда не расставаясь съ своимъ мужемъ, Пьеромъ Гарделемъ, который, будучи балетмейстеромъ, конечно не забывалъ ставить свою жену на первое мѣсто. Особенный успѣхъ эта танцовщица имѣла въ балетахъ „Психея“ (Рис. 40) и „Телемакъ“. Новерръ писалъ, что „изъ ногъ ея сыплются брилліанты“. При этомъ хореографическій реформаторъ говорилъ: „когда люблю ея, то она примиряетъ меня съ широкимъ, потому что дѣлаетъ его плавно, не предупреждая своими ногами объ усиленіи, которое ей предстоитъ сдѣлать для исполненія этого темпа. Корпусъ ея спокоенъ и не принимаетъ участія въ быстрыхъ и поразительныхъ движеніяхъ ея ногъ. Наконецъ, эта прекрасная артистка для танцевъ служитъ тѣмъ же, чѣмъ Венера Медицейская служитъ для скульптора“.

И дѣйствительно, въ талантѣ Гардель соединялись всѣ



Г-жа Теодоръ.  
(Изъ кол. С. Х.)  
(Рис. 38).



Г-жа Гардель.  
(Рис. 39).





Г-жа Гардель въ роли „Психеи“.  
(Изъ кол. С. Х.).  
(Рис. 40).

году. Очень красивая собою и величественная ростомъ, она не пользовалась особымъ расположеніемъ у начальства. Въ формулярѣ ея значилось: красивая собою, но танцовщица очень посредственная, даже менѣе того. Не смотря однако на непризнанный дирекціей талантъ этой артистки, ей было поручено создать роль Калипсо въ балетѣ „Телемакъ“ и роль Венеры въ „Психеѣ“.



Г-жа Гейнель (жена Вестриса).  
Съ медал. Пар. оперы.  
(Рис. 41).

роды хореграфическаго искусства. Въ теченіи тридцатилѣтняго пребыванія своего на сценѣ она блистала одинаково какъ въ строго классическихъ, такъ и въ характерныхъ танцахъ.

Благодаря ея долговременному пребыванію на сценѣ, товарищи по балету къ концу ея карьеры сыпали по ея адресу иногда очень рѣзкія замѣчанія: „Смотрите на этого стараго сухаря! это не человѣкъ, а высохшая развалина“!

Подобныя выходки вызывались тѣмъ, что мужъ ея, балетмейстеръ Гардель чрезмѣрно покровительствовалъ устарѣвшей женѣ.

Современницей Гимаръ была прибывшая изъ Германіи г-жа Гейнель. Красивая собою, артистка эта отличалась отъ всего балетнаго персонала своимъ громаднымъ ростомъ. Обладая хорошей техникой, Гейнель была вмѣстѣ съ тѣмъ и прекрасною мимисткою. О талантѣ ея, мы уже говорили во второмъ томѣ нашего изданія. (Рис. 41).

Интересною танцовщицею того времени была г-жа Сольнье (Saulnier), дебютировавшая въ 1785



Г-жа Сольнье.  
Изъ хорегр. азбуки того времени.  
(Изъ кол. С. Х.).  
(Рис. 42).

Въ публикѣ же Сольнье пользовалась успѣхомъ и печать отмѣтила ея послѣднее „блистательное“ выступленіе въ роли Юноны въ балетѣ „Парисъ“. Успѣхъ этотъ, конечно, слѣдовало приписать не ея скромному хореграфическому таланту, а исключительно одной физической красотѣ. (Рис. 42).

Чтобы достигнуть званія первой танцовщицы, Викторин Сольнье пришлось интриговать не мало. Въ большомъ ходу были практикующіяся и въ настоящее время пререканія между артистами изъ за ролей. По случаю болѣзни г-жи Дорлэ, исполняемое ею „па“ въ оперѣ „Ифигенія“ поручено было г-жѣ Сольнье. Когда выздоровѣла Дорлэ, то она потребовала, чтобы „па“ это было ей возвращено. Балетмейстеръ не могъ примирить танцовщицъ и ихъ споръ долженъ былъ разрѣшить директоръ, который заявилъ, что это „па“ по праву должно быть передано г-жѣ Дорлэ.

Не всегда, однако, дирекція была послѣдовательна въ своихъ рѣшеніяхъ. Впрочемъ, ей трудно было ладить съ танцовщицами и удовлетворять ихъ безконечныя претен-



зін. Между прочимъ въ эту же эпоху, артистка Периньонъ, находясь въ „интересномъ“ положеніи, вынуждена была отказаться отъ участія въ оперѣ „Ифигенія“. гдѣ она танцевала такъ называемое „казачье“ соло. Этотъ хореграфическій номеръ былъ замѣненъ „pas de deux“, исполнявшимся г. Вестрисомъ и г-жею Ланглуа. Когда Периньонъ выздоровѣла, то потребовала возврата своего „соло“, но дирекція отвѣтила, что считаетъ „не честнымъ“ отнять это „pas de deux“, но вмѣстѣ съ тѣмъ предложила ей въ томъ же „на“ замѣнить г-жу Ланглуа. Послѣдовалъ дерзкій отказъ артистки, а за нимъ и крупный штрафъ, наложенный на строптивую танцовщицу.

Мы привели эти незначительные эпизоды изъ жизни балетнаго мірка съ цѣлью иллюстрировать нравы артистовъ того времени, считавшихъ себя всемогущими и не признававшихъ никакой дисциплины, благодаря чему страдало само искусство.



ВРЕМЯ „РЕСПУБЛИКИ“.

Афиша пантомимнаго балета „Первый мореплаватель“, соч. Гарделя.

Изъ кол. С. X.

(Рис. 43).





# VIII.

3.

Г-жа Шамеруа. — Артистка Госселэнъ. — Фанни Біасъ. — Ея строптивый характеръ. — Переписка. — Клотильда. — Ея карьера и частная жизнь. — Требовательность этой артистки. — Ея переписка съ дирекціей. — Ла Фертэ и кондуктныя списки артистовъ.



ЕРСОНАЛЪ балетный въ концѣ XVIII вѣка былъ достаточно богатъ и второстепенными артистками. Изящна была г-жа Шамеруа. Она была воздушна очень граціозна и имѣла особый успѣхъ въ „pas de deux“, которыя охотно съ нею танцевалъ Вестрисъ-сынъ. Она умерла въ полномъ расцвѣтѣ своего таланта и красоты. Пользовалась еще любовью публики г-жа Шевиньи, но по причинѣ своей тучности она вынуждена была рано покинуть сцену. Интересною и талантливою артисткою была г-жа Госселэнъ (Рис. 44). Она сдѣлалась танцовщицей совершенно случайно. Въ раннемъ дѣтствѣ, на ея хорошо сложенные попки обратилъ вниманіе танцовщикъ Дюпоръ. Предсказывая дѣвочкѣ блестящую будущность, онъ уговорилъ родителей посвятить ребенка танцамъ. Пользуясь большою извѣстностью танцовщика послушались. Онъ началъ давать ей уроки и Госселэнъ въ послѣдствіи заняла видное мѣсто среди балетныхъ звѣздочекъ. Балетмейстеръ Гардель однако не давалъ ходу молодой артисткѣ; но, не смотря на его противодѣйствіе, Госселэнъ все таки добилась почти первенствующаго мѣста въ балетѣ, сдѣлавшись опасною конкуренткою жены Гарделя. Талантливая артистка не могла примириться съ сценическими интригами и очень рано оставила свою хореографическую карьеру, вышедши замужъ за пѣвца Мартэна. (Рис. 45).

Заставила много говорить о себѣ малодаровитая артистка Фанни Біасъ, которая тѣмъ не менѣе занимала амплуа первой танцовщицы. (Рис. 46). На ней сказались силы фавори-



тизма. Принятая въ 1806 году, въ качествѣ простой фигурантки, Фанни Біасъ черезъ посредство своего покровителя добилась дебюта въ балетѣ „Пенхей“; а затѣмъ ея требованія о повышеніи постоянно возрастали. Наконецъ, она получила мѣсто первой танцовщицы, что не помѣшало ей вѣчно интриговать, предъявляя къ дирекціи невозможныя требованія.

Любезно предоставленная въ наше распоряженіе переписка Фанни, хранящаяся въ архивѣ Парижской Оперы, наглядно показываетъ театральныя нравы того времени. Изъ этой переписки видно, что Фанни пользовалась особеннымъ благоволеніемъ балетмейстера Гарделя, который давалъ о ней самыя лестныя отзывы, утверждая, что эта прекрасно сложенная, красивая, пріятная для публики и полезная артистка, не рѣдко дублирующая первыхъ танцовщицъ, заслуживаетъ прибавки вознагражденія къ получаемымъ ею 1,000 франковъ. Гардель просилъ этой прибавки, прося отказать артисткѣ въ прощомъ ею отпускѣ въ Бордо.

Тогда со стороны Фанни посылались жалобы на Гарделя. Хорошенькая Фанни Біасъ

за это время успѣла заручиться многими сильными протекціями, потому дѣйствовала довольно смѣло и дерзко. Трудно конечно разобраться, кто былъ правъ, но несомнѣнно только, что щепетильный Гардель, при видѣ недостойно оказываемаго ему уваженія, изъ упрямства дѣлался несправедливымъ.

Вліяніе Фанни было такъ сильно, что директоръ самолично не хотѣлъ принимать никакихъ мѣръ къ укрощенію своеправной и заносчивой танцовщицы. Онъ обращался по этому поводу къ префекту, который, однако, положилъ резолюцію, что если Фанни отступила отъ прямыхъ своихъ обязанностей, то директоръ обязанъ своею властью принять мѣры къ укрощенію непослушной и невѣжливой съ начальствомъ артистки. (Августъ 1807 г.). Съ ней дѣйствительно стали обращаться безъ церемоній. Директоръ писалъ ей (27 сентября 1807 г.): „Я слышалъ, что вы отказываетесь танцевать въ на „Трехъ Грацій“ въ балетѣ „Телемакъ“. Приглашаю васъ исполнить вашъ служебный долгъ. Въ противномъ случаѣ, вы будете подвергнуты наказанію, согласно закону“.

Фанни подчинилась. Переписка ея съ дирекціей продолжалась въ теченіе всей ея службы. Она постоянно просила о прибавкѣ ей содержанія и добилась.

что въ 1812 г. содержаніе ея равнялось 4,000 франковъ. Ей была дана крупная прибавка послѣ того, какъ въ балетѣ „Баядерки“ она замѣнила г-жу Гардель; но и этимъ жалованьемъ она не удовлетворилась. Это видно изъ одного ея письма, въ которомъ рѣзко порицаетъ директора Пикара, не исполнившаго свое обѣщаніе относительно прибавки.

Требованія ея были въ то время дѣйствительно неумѣренны, потому что она была не болѣе какъ полезная посредственность и званіе замѣстительницы первой танцовщицы получила только къ концу своей карьеры не столько за талантъ, сколько за усердіе и за настойчивость въ своихъ требованіяхъ.

Имѣющіяся у насъ собственноручныя письма этой артистки свидѣтельствуютъ о страшной ея безграмотности, что, впрочемъ, составляло удѣлъ всего женскаго хореографическаго персонала того времени.

Вся ея переписка заключается исключительно въ просьбахъ о матеріальномъ воз-



Г-жа Госселень. (Изъ кол. С. X.).

(Рис. 44).



награжденіи съ указаніемъ на товарищен по искусству. Одна изъ просьбъ заключалась въ выдачу ей двухъ даровыхъ креселъ въ театрѣ на всѣ спектакли, въ которыхъ она участвовала.

Только въ 1815 году Фанни Біасъ вышла изъ положенія замѣстительницы. Она создала нѣсколько новыхъ ролей въ балетахъ „L'épreuve villageoise“, „Les pages du duc de Vandome“, „Matin“ и др.

Яркою звѣздой блистала Клотильда Мафлеруа, первая танцовщица серьезнаго жанра (Рис. 47). Ее считали самою красивою и граціозною въ то время балериною. Современныя критики говорили, что трудно передать словами прелесть ея танцевъ; у нея, по ихъ словамъ, была особая манера сгибаться и кромѣ того ей была присуща особая подвижность бедеръ. Интересны и изящны были также ея позы, когда она приготовлялась танцевать шируеттъ. Бойкость, страстность и увѣренность составляли отличительныя черты ея таланта.

Клотильда знала цѣну своему дарованію. У нея, конечно, была масса поклонниковъ. Среди нихъ самымъ богатымъ былъ князь Иннагелли — испанецъ, очень широкій въ денежныхъ щедротахъ, который онъ расточалъ въ балетномъ міркѣ. Оплачивая квартиру Клотильды и роскошныя выѣзды, князь кромѣ того платилъ ей ежемесячно по 100 тысячъ франковъ. Адмиралъ же испанскій Mazarado предложилъ ей 400 тысячъ франковъ, и ненасытная балерина, конечно, промѣняла презняго князя на адмирала.

Трудно повѣрить безумнымъ тратамъ, которыя позволяла себѣ Клотильда. Она счета не знала иеньгамъ: швыряла ихъ безсмысленно направо и налево, платя по 500 франковъ за пару башмаковъ. Но, вмѣстѣ съ тѣмъ, она не забывала и бѣдныхъ товарищей по сценѣ; часто и широко помогала имъ въ нуждѣ. Отказа въ просьбѣ никогда не было. Она отличалась такою же добротою, какъ и ея предметница по искусству Гимаръ.

Къ сожалѣнію, однако, Клотильда имѣла колоссальный недостатокъ, отъ котораго она старалась избавиться, поливая себя съ головы до пятъ самыми сильными духами. Зефиръ распространялъ отъ нея зловредныя испаренія.

Не долго пользовалась она милостями щедраго испанскаго моряка. Онъ промѣнялъ ее на танцовщицу Биготтини младшую, которая при первомъ же своемъ появленіи сразу завладѣла симпатіями публики.

Клотильда же, чтобы утѣшиться, вышла замужъ за композитора Боельдье. Красотой этой пары всѣ восторгались; но медовый мѣсяцъ молодыхъ быстро принялъ форму рога и увѣчанный этимъ украшеніемъ супругъ усекалъ въ Петербургъ, куда онъ былъ приглашенъ Императоромъ Александромъ I.

Если Клотильда не доставила счастья своему мужу, за то она составила себѣ миллионное состояніе.

Клотильда Мафлеруа была ученицею Вестриса-отца. Благодаря высокой, стройной и изящной фигурѣ, ее сравнивали съ античной Діаной. Ею восторгался и Новеррѣ, который говорилъ, что „при ея неординарномъ ростѣ, невольно поражаешься блескомъ исполненія. Она легко преодолеваетъ трудности. Въ рукахъ много граціи и „разверты-



Г-жа Госселень. (Изъ кол. С. Х.)

(Рис. 45).



ванія" (développement), совершенно пропорціональнаго съ величественностью ея тѣлосложенія.... Необходимо только, чтобы она умѣла примѣняла на сценѣ тѣ чувства и тѣ страсти, которыя она умѣетъ возбуждать въ жизни, въ сценѣ". Такъ отзывался Новеррь объ этой артисткѣ.

Клотильда отличалась еще болѣе строптивымъ характеромъ, чѣмъ Фанни Біасъ. Директоръ вынужденъ былъ обращаться съ почти унижительными письмами каждый разъ, когда имя ея стояло на афишѣ.

„Сообщая о вашемъ участіи въ сегодняшнемъ спектаклѣ, я увѣренъ, что вашъ талантъ увеличитъ число вашихъ поклонниковъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и сдѣлаетъ полный сборъ". Такъ неоднократно писалъ ей директоръ.

Вестрисъ очень часто жаловался на отказы Клотильды танцовать съ нимъ; балетмейстеръ же Гардель завѣрялъ директора, что Клотильда „клялась дѣтьми своими", что не выйдетъ на сцену, если только какая либо изъ ея безконечныхъ просьбъ не будетъ исполнена.



Фанни Біасъ.

(Рис. 46).

Въ нашей коллекціи имѣются автографы и копии съ неизданныхъ документовъ, хранящихся въ архивѣ „Grand Opera". Всѣ они вполне подтверждаютъ безконечныя жалобы и требованія этой вѣчно недовольной артистки. Уже въ 1798 году, въ письмѣ къ „гражданинамъ" директорамъ, за подписью „ваша согражданка" (concitoyenne) Клотильда просила о возвратѣ будто-бы должныхъ ей 5,200 франковъ жалованья. Въ 13-й годъ республики (1802 г.) она, черезъ нотаріуса, подала прошеніе объ отставкѣ, которое, однако, принято не было.

Безпокойный ея характеръ сказывался даже въ мелочахъ, при требованіяхъ новаго костюма, при чемъ, въ каждомъ письмѣ артистка не стѣснялась въ выраженіяхъ.

„Васъ увѣрили, что у меня хранится костюмъ для балета" „Dansomanie". Это ложь! Когда я заболѣла, то отослала его и онъ вѣроятно находится у скрывшей его моей замѣстительницы. Для балета „La gosiègre" я требовала атласную юбку; мнѣ въ этомъ отказали. Тѣмъ лучше! я танцовать не буду; а дирекція соблюдетъ „экономію".

Клотильда вела жизнь очень разгульную, потому часто манкировала по службѣ, сказываясь больною,

Дирекція неоднократно посылала доктора для освидѣтельствованія артистки, благодаря которой не рѣдко вынуждены были отмѣнять спектакли; но каждый разъ докторъ признавалъ причину неявки уважительною.

Зная причуды этой артистки, директоръ Пикарь избѣгалъ рѣзкихъ съ нею столкновений, только благодаря изысканной формѣ своихъ писемъ. „Я увѣренъ, что вы не лишите „Траяна" лучшаго блестящаго украшенія его свиты" и пр. Такого же рода письмо было написано по поводу перваго представленія „Весталки".

Видя любезное къ ней отношеніе директора, Клотильда не пренебрегала доносами, которые вылились въ очень характерномъ письмѣ къ Пикару (1808 г.) Одно изъ этихъ писемъ даетъ наглядное понятіе какъ о закулисныхъ правахъ того времени, такъ и о сварливости Клотильды.

.... Со мной поступили такъ, какъ не поступаютъ съ танцовщицей самыхъ низменныхъ театровъ. .... Вамъ солгали, сказавши, что я отказалась танцовать мон па, потому что, не спросивъ



меня, ихъ дали дебютанткѣ, которая будто бы исполнила не мои па, а па Вестриса и г-жи Гардель. . . . ., Я не стерплю другого „афронта“, если только дерзнуть мое па изъ „Траяна“ перемѣстить въ „Іерусалимъ“. Я не допущу этого потому уже, что дебютанткѣ не подобаетъ выступать въ танцахъ такого рода. Балетъ „Пфигенія въ Авлидѣ“ или менуэтъ изъ „Армиды“ — вотъ настоящіе танцы для серьезной танцовщицы; о „Траянѣ“ же не можетъ быть и рѣчи, потому что всякая самая посредственная артистка можетъ въ этомъ па, подъ звуки трубъ и барабановъ пустить публикѣ пыль въ глаза и имѣть несомнѣнный успѣхъ. Указанныя же мною два па, отъ которыхъ я отказалась, не желали дать дебютанткѣ, потому что въ нихъ надо было дѣйствовать „на чистоту“.

Все это дѣласть мой врагъ, имя котораго — балетмейстеръ Гардель. Въ дѣтствѣ онъ былъ моимъ преподавателемъ танцевъ; родители мои, замѣтивши, что онъ плохо занимается своею ученицею, перемѣнили профессора, поручивши мени Вестрису-отцу, изъ рукъ котораго я и дебютировала. Это никакъ не могъ мнѣ простить злопамятный Гардель и онъ некалъ только случая отомстить мнѣ. Случай представился. Онъ задумалъ замѣстить меня дебютировавшею г-жею Госселенъ, въ надеждѣ, что она замѣнитъ меня въ моихъ роляхъ и такимъ образомъ сдѣласть мое пребываніе на сценѣ совсѣмъ излишнимъ. Артистку ничего не дѣлающую глумятся, а этого желалъ Гардель. За это время поставили „Блуднаго Сына“, „Баядерку“, возобновили „Іерусалимъ“, и нигдѣ мнѣ не дали никакой роли.

Надо видѣть смущенную физиономію Гарделя, когда онъ проходитъ мимо меня. Онъ отворачивается, зная, что при первомъ съ нимъ личномъ столкновеніи нога моя болѣе не ступитъ на подмостки театра. Въ виду этого, предупреждаю васъ, г. директоръ, что я немедленно оставлю службу, если мое па изъ „Траяна“ будетъ передано г-жѣ Госселенъ. Обратите благосклонное вниманіе на то, что въ моемъ репертуарѣ всего восемь па и изъ нихъ только три эффектныхъ, но и тѣ хотятъ отнять у меня. Это па въ „Траянѣ“, „Персеѣ“ и „Фернандѣ“. Остальныя же холодны и не выигрышны. Что же касается пантомимы, то я лично нашла себѣ роль „Калипсо“, иначе публика не знала бы, умѣю ли я сдѣлать хотя бы одинъ мимическій жестъ.

Вы уделите легко, что все это интриги противъ меня. Съ одной стороны г. Гардель метитъ мнѣ; съ другой же онъ беретъ взятки у дебютантокъ и кромѣ того состоитъ любовникомъ матери дебютантки г-жи Госселенъ. Пожалуйте меня! . . . . .

Изъ этого письма видно, что Гардель дѣйствительно мѣшалъ Клотильдѣ. Очевидно всесильный балетмейстеръ преслѣдовалъ личныя цѣли, сознавая конечно, что г-жа Госселенъ по таланту могла быть причислена только къ разряду второстепенныхъ артистокъ. Что же касается Клотильды, то на это дерзкое посланіе очевидно подтолкнулъ ее возлюбленный, опасавшійся за дальнѣйшую ея сценическую карьеру.

Трудно было ладить съ этою своеюравною артисткой. Самовольно распоряжалась она репертуаромъ, одинъ день заявляя, что завтра хочетъ танцевать „Терпсихору“ въ балетѣ „Психея“, на другой же день она совершенно отказывалась участвовать въ спектаклѣ. Дерзость ея доходила даже до того, что она, безъ разрѣшенія дирекціи, хотѣла уѣхать на долгое время изъ Парижа, но побѣгъ ея былъ своевременно остановленъ мѣрами полиціи.

Письма Клотильды представляютъ несомнѣнный интересъ, какъ характеристика



Г-жа Клотильда.  
Съ медальона въ фойе парижской оперы.

(Рис. 47).



правовъ, царствовавшихъ въ Оперѣ во время кратковременнаго существованія имперіи Наполеона.

Съ исторіей Королевской Академіи въ концѣ XVIII вѣка тѣсно связано имя ла Ферта, въ теченіи 10 лѣтъ занимавшаго мѣсто королевскаго комиссара при Академіи музыки.

Въ 1780 году, ему было поручено верховное наблюденіе надъ оперой и въ этомъ званіи онъ былъ всемогущъ. Творилъ, что хотѣлъ, не забывая ухаживать за красивыми артистками. Его больше всего занимало не столько процвѣтаніе искусства, сколько наружная дисциплина среди артистовъ и сокращеніе расходовъ. Интересенъ эпизодъ съ танцовщицей Дориваль. Она однажды пріѣхала на спектакль въ совершенно „пьяномъ“ видѣ, такъ что вынуждены были отложить пьесу, въ которой она участвовала. По жалобѣ ла Ферта министръ посадилъ виновную въ тюрьму на восемь дней. Но наказанія дѣйствовали очень слабо и не исправляли „легкокрылыхъ“ служителей Терпсихоры, опиравшихся на своихъ вліятельныхъ возлюбленныхъ. Онѣ всегда оказывались правыми.

Приводимъ очень характерные кондуктныя списки, которые собственноручно писалъ ла Ферта. Они даютъ наглядное понятіе о балетныхъ артистахъ его времени.

*Гардель старшій*, балетмейстеръ. Талантливъ, ретивъ, къ службѣ относится внимательно; но расточителевъ въ постановкѣ своихъ балетовъ. Въ одномъ и томъ же спектаклѣ не стѣсняется занимать всѣхъ первыхъ артистовъ, забывая, что это вводитъ въ излишніе расходы, потому что всѣмъ имъ надо платить перспективную плату. При назначеніи костюмовъ совсѣмъ не экономенъ.

*Гардель-младшій*. Первый серьезный танцовщикъ, талантливъ, хорошій работникъ. Здоровья слабаго. Находитъ себя униженнымъ тѣмъ, что Вестрисъ-сынъ получаетъ ежегодное вознагражденіе въ 4,800 франковъ. Постоянно проситъ прибавки, ссылаясь на то, что король англійскій предлагалъ ему быть учителемъ его дѣтей. Это правда. Впрочемъ, если мой прозекъ будетъ утвержденъ, то желаніе Гарделя будетъ удовлетворено.

*Вестрисъ-сынъ*. Первый танцовщикъ, полу-характерный и комическій. Талантъ его всѣмъ извѣстенъ. Сознавая, что онъ публикѣ нравится, добился прибавки и ежегодныхъ трехъ отпусковъ за границу, за время его шестилѣтняго контракта. Вообще похожъ на всю семью Вестрисовъ: ладить съ нимъ трудно, но держать его нужно въ крѣпкихъ рукахъ.

*Г. Ниселонъ*. Первый полу-характерный танцовщикъ. Талантливъ, но воображаетъ себя еще болѣе талантливымъ. Много претензій. Къ обязанностямъ своимъ небреженъ. Требователенъ. Съ нимъ необходима строгость.

*Г. Фавръ*.—Замѣститель Гарделя младшаго. Въ немъ больше рвенія и доброй воли, чѣмъ таланта. Впрочемъ, за неимѣніемъ лучшаго полезенъ . . . . .

*Лесбевръ*. Комическій танцовщикъ. Талантливъ; усердія мало и при томъ очень легкомысленнаго поведенія . . . . .

*Г-жа Гимаръ*. Первая танцовщица-полухарактерная. Всѣмъ извѣстенъ ея талантъ. На сценѣ кажется очень молодою. Недостатокъ техники вознаграждается граціей. Хорошая мимистка. Занимается искусствомъ усердно, но дирекціи обходится очень дорого, потому что расточительна въ костюмахъ. Подобно Вестрису получаетъ особое содержаніе въ 4,800 франковъ.

*Г-жа Пелэнъ*. Первая комическая танцовщица. Никуда не годная. Ее держать на сценѣ только по протекціи.

*Г-жа Дориваль*. Замѣстительница первой танцовщицы. Талантлива, но занимается не искусствомъ, а одними развлеченіями. Капризна и своенравна. Если захочетъ работать, то ей не трудно будетъ замѣнить г-жу Гимаръ, особенно въ мимикѣ . . . . .

Въ 1788 году объ оперныхъ артистахъ сохранились слѣдующіе формуляры:



*Г. Гардель* (младшій, Петръ). Первый танцовщикъ и балетмейстеръ. Очень усерденъ.

*Г. Вестрисъ*. Превосходный танцовщикъ, но глупъ, дерзокъ, упрямъ. Никогда не склоненъ исполнять желанія дирекціи, потому что отецъ его вбилъ ему въ голову, что чѣмъ рѣже онъ будетъ показываться на сценѣ, тѣмъ больше будетъ его цѣнить публика.

*Г. Нивелонъ*. Пріятный танцовщикъ и акуратенъ по службѣ.

*Г. Гюаръ*. Дрянной танцовщикъ; отъ долговъ бѣжалъ въ Бельгію съ одной женщиной . . . . .

*Г-жа Гимаръ*. Безпримѣрно служить съ 1761 года.

*Г-жа Сольнье*. Красивая женщина и плохая танцовщица.

*Г-жа Ланглуа*. Въ настоящее время беременна. Жаль, если это въ ущербъ ея таланту.

*Г-жа Миллеръ* (впослѣдствіи г-жа Гардель). Прекрасная танцовщица, но нѣсколько холодна. Работаетъ безъ усталы, чтобы достигнуть званія первой танцовщицы.

*Г-жа Колонъ* (Colomb). Хорошо танцуетъ, но холодна. Съ тѣхъ поръ какъ вернулась изъ Лондона, талантъ ея значительно окрѣпъ . . . . .



(Рис. 48).





IX.

Отсутствіе дисциплины. — Игры балетных артистовъ. — Г-жи Сесиль и Дориваль. — Гимаръ и балетная революція. — Г-жа Дютэ. Ея отношеніе къ балетному мірку. — Ея отель. — Значеніе маленькой ложки. — Тщеславіе артистовъ-куртизанокъ. — Г-жи Клеофиль, Девріе и другія. — Поднесеніе статуэтокъ. — Лэди Гамильтонъ и ея дивительность.



ПЕРСОНАЛЪ балетный въ концѣ XVIII вѣка не отличался дисциплиною. Каждый артистъ позволялъ себѣ всевозможныя вольности. Артистки же творили все, что имъ вздумается. Это легко объяснялось покровительствомъ разныхъ знатныхъ вельможъ, которые, въ случаѣ столкновенія съ начальствомъ, всегда становились въ защиту своихъ возлюбленныхъ. Впрочемъ, танцовщицамъ не все проходило даромъ. Ихъ непослушаніе каралось не только штрафами, но даже и тюремнымъ заключеніемъ.

Блестящимъ типомъ покровителей конца XVIII вѣка можетъ служить принцъ Конти, славный военачальникъ и не менѣе славный покоритель женскихъ сердецъ. Принцъ оставилъ завѣщаніе, по которому роздалъ пенсіи чуть-ли не всему балетному персоналу. Въ его музеѣ нашли 800 табакерокъ и 4,317 колецъ. Чудачество этого принца заключалось въ томъ, что когда онъ начиналъ за кѣмъ нибудь ухаживать, то предметъ его страсти обязанъ былъ подарить ему кольцо, на которомъ онъ отмѣчалъ годъ, число и имя бывшей владѣтельницы. Конечно, онъ отдаривалъ полученный презентъ сторицею. У него велся подробный каталогъ этимъ кольцамъ съ обозначеніемъ дня и года вступленія къ нему на службу избранной имъ фаворитки и затѣмъ года ея отставки. Каталогъ этого французскаго Донъ-Жуана былъ очень обиленъ именами.

Покровительствуемая придворною знатью, одинаковаго съ принцемъ Конти пошиба, балетныя артистки не стѣснялись въ своихъ странныхъ выходкахъ. Такъ, очень милыя танцовщицы г-жи Сесиль (Cecile Dumesnil) и Дориваль вздумали однажды исполнить вокальныя партіи въ оперѣ; но публика и печать остановили неумѣстныя попытки, указавши, что настоящее ихъ мѣсто въ балетѣ. Тогда Сесиль отказалась танцовать, ото-



звѣдѣлись, что ей дали костюмъ, менѣе роскошный, чѣмъ для Гимаръ. Съ непослушной не поцеремонились. Ее отправили на высылку въ тюрьму Fort l'Evêque. Обильна приключеніями была жизнь этой артистки. Сесиль дебютировала очень удачно въ 1776 году. Ее обучалъ танцамъ Гардель старшій, который былъ первымъ, пользовавшимся ласками этой артистки. Молоденькая, красивая Сесиль сразу окупилась въ міръ любовныхъ похощеній. У нея было много богатыхъ поклонниковъ, но она влюбилась въ красавца танцовщика Нивелона, который, однако, отвергнулъ ея любовь. Тогда Сесиль бросилась въ объятія Конте и затѣмъ сдѣлалась открытою любовницею всевластнаго въ театрѣ Ла Фертэ. Быстро началось ея повышеніе на сценѣ. Ей дали видную роль въ прологѣ балета „Сильвія“. Талантъ ея показался въ полномъ блескѣ и ей предстояла видная карьера, но судьба распорядилась иначе. Молоденькая артистка двадцати двухъ лѣтъ отъ роду скончалась „въ родахъ“. Другая танцовщица, Дориваль, больше другихъ доставляла непріятностей дирекціи. Характеръ ея былъ невыносимый. Она никому не хотѣла подчиняться. Кромѣ того, была очень привержена къ вину, такъ что перѣдко являлась на спектакль въ слишкомъ веселомъ расположеніи духа. Однажды, во время репетиціи, она послала къ чорту самолюбиваго Вестриса. Тотъ пожаловался дирекціи и, для исправленія, артистку отправили въ тюрьму. Узнавши объ этомъ, публика составила кабалу, чтобы отомстить Вестрису. По выходѣ на сцену, „пастушекъ Вестрисъ“ былъ освистанъ жестоко; при этомъ ему громко кричали, чтобы онъ немедленно, не скидая своего театральнаго костюма, отправился въ тюрьму за заключенной артисткой и привезъ ее въ театръ. Долго совѣтовалась дирекція и наконецъ, во избѣжаніе дальнѣйшихъ скандаловъ, рѣшила исполнить требованіе публики. И въ тотъ же вечеръ Дориваль прямо изъ тюрьмы явилась въ театръ и протанцевала свой излюбленный танецъ съ тамбуриномъ.

Въ то же время разыгралась настоящая балетная революція. Балетмейстеры и весь балетный персоналъ избрали себѣ конспиративную квартиру у Гимаръ. Рѣшили употребить все средства, чтобы заставить директора театра выйти въ отставку и передать управленіе балетомъ коллегин изъ балетныхъ артистовъ. Огюсть Вестрисъ громче всѣхъ ратовалъ за эту новую республику, громко называя себя балетнымъ Вашингтономъ.

Министръ и власти принимали всякія мѣры успокоенія, но Гимаръ и слышать не хотѣла о какихъ бы то ни было соглашеніяхъ.

Министръ желаетъ, чтобы я танцевала, говорила строптивая балерина. Хорошо! Но предупредите его. Если я буду танцевать, то въ то же время заставляю его не только скакать, но и выскочить.....

Кончилась, однако, балетная революція бурей въ стаканѣ воды. Главныхъ зачинщиковъ, Вестриса и Доберваля посадили для успокоенія въ тюрьму, откуда ихъ скоро выпустили и снова отдали подъ начало торжествующаго директора.

Яркою представительницею полусвѣта второй половины XVIII вѣка была незначительная по таланту балетная артистка Дютэ. (Рис. 49). Она оставила свои воспоминанія, которыя отчетливо характеризуютъ французское общество того времени, гдѣ грація, роскошь и изящество сопровождалась безумными тратами на артистокъ. Вся жизнь Дютэ—это рядъ нескончаемыхъ побѣдъ. Черезъ будуаръ въ



Г-жа Дютэ. Съ карт. Брюдонн.

(Рис. 49).





Маленькая ложа.  
(Рис. 50).

стремилась и Дютэ, желая забронировать себя отъ всякихъ притѣсненій извнѣ. Сдѣлавшись подругою знаменитой Гимарь, не менѣе знаменитая куртизанка красавица Дютэ, хотя и не значилась въ спискахъ Академіи, но она пѣла и танцевала на частной сценѣ у Гимарь, такъ что, находясь въ постоянномъ общеніи съ оперными артистками, была всегда въ курсѣ интимной жизни артистокъ.

Дютэ прежде всего обзавелась „маменькой“, безъ которой не обходилась ни одна изъ „уважавшихъ“ себя балетныхъ артистокъ. Черезъ посредство этой „маменьки“ она пріобрѣтала новыя знакомства, бесѣдуя съ представленными ей кавалерами въ знаменитой въ то время „маленькой“ ложѣ въ оперномъ театрѣ. Сюда во время спектаклей собиралась придворная знать, чтобы апплодировать своимъ возлюбленнымъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ ухаживать и за другими артистками.

Въ этихъ „маленькихъ“ ложахъ создавались репутаціи артистовъ, а также и успѣхъ новыхъ пьесъ. Директоры опернаго театра поневолѣ прислушивались къ отзывамъ „маленькихъ ложъ“ и зачастую, въ угоду этимъ постоянныхъ посѣтителей, грѣшили противъ правды и даже въ ущербъ искусству. (Рис. 50).

Въ свою очередь и артистки жаждали попасть въ эту ложу, гдѣ кавалеры съ самыми утонченными манерами обходились съ

знаменитомъ ея Шоссе д'Антенскомъ отелѣ прошла длинная вереница самыхъ знатныхъ лицъ.

Въ теченіе своей галантной жизни Дютэ многихъ разорила, сама разорялась неоднократно и вновь поднималась, благодаря своей неотразимой красотѣ.

Въ то время Королевская Академія музыки представляла большую приманку для дебютантокъ, жаждавшихъ попасть на эту привилегированную сцену. Поступившая въ „штатъ“, дѣйствительно, пользовалась значительными установленными закономъ правами. Она могла не подчиняться больше родительской власти и была изъята изъ вѣдѣнія полиціи. Про балетныхъ артистокъ говорили, что онѣ находились исключительно въ зависимости отъ одной только королевской власти; могли безнаказанно „быть“ независимыми отъ родителей, не давая никому отчета въ легкомысленности своего поведенія.

На эту привилегированную сцену



Маленькая ложа. Съ нар. Моро.

(Рис. 51).





Панно въ будуаръ Дютэ.  
(Рис. 52).

куртизанками и со своими любовницами, какъ съ дамами самага высшаго придворнаго общества. (Рис. 51).

Тутъ раздавались первые вздохи влюбленныхъ, за которыми слѣдовали подарки, присылаемые на слѣдующій день, а затѣмъ... быстрое разореніе.

Находясь въ близкихъ отношеніяхъ съ графомъ д'Артуа и другими, Дютэ быстро обезпечила свое матеріальное благосостояніе. Ея отель на Шоссе д'Антенской улицѣ блестѣлъ роскошью и оригинальностью. (Рис. 52). Сюда съѣзжалось высшее общество и тутъ перѣдко „дѣлали политику“. Дютэ приобрѣла такую популярность, что лучшіе художники того времени Ванлоо, Прюдонъ, Гудонъ, Ленэ и другіе (Рис. 53) считали за честь писать ея портреты въ самыхъ разнообразныхъ позахъ.

Да и трудно было устоять отъ всякихъ соблазновъ молодой дѣвушкѣ, которую ухаживатели одинъ передъ другимъ засыпали золотомъ и брилліантами. При томъ же, окружавшая Дютэ хореографическая среда не отличалась добродѣтелью. Изъ взглядовъ на жизнь тогдашнихъ артистокъ можно бы составить цѣлый лексиконъ удивительной морали, свойственной куртизанкѣ того времени.

У этого стоявшаго особнякомъ мірка былъ свой особенный кодексъ нравственности.

Незначительная танцовщица Ле Клеркъ славилась нарядами, экипажами, драгоценными камнями. При ея жаядѣ къ роскоши, она могла бы расточить богатство Креза. Она не была умна, но ее любили за оригинальныя и дерзкія выходки.

Милая моя, говорила Ле Клеркъ своимъ сослуживцамъ по сценѣ. Хорошенькая женщина обязана какъ можно скорѣе разорить своего любовника. Это необходимо, чтобы также быстро растратить состояніе послѣдующаго любовника. Я не могу заснуть спокойно въ тотъ день, когда я не очистила кошелекъ моего друга.

— И что же? много ты сберегла? спрашивали ея подруги.

— Ничего!... Золото... оно грязнитъ руки. Я трачу, не дотрагиваясь до него... Этимъ занимается моя горничная.

И она не рисовалась. Дѣлала такъ, какъ говорила.

Много способствовали „легкости“ нравовъ въ балетномъ міркѣ состоявшія при артисткахъ „маменьки“. Онѣ не стѣнялись въ совѣтахъ. Нѣкоторыя изъ нихъ приобрѣли даже извѣстную популярность среди знатной молодежи.

Однажды Дютэ, чувствуя денежную нужду, вернулась домой веселая. Ее встрѣтила пасмная „маменька“.

— Ну что? Какъ дѣла?

— Двое!...

— Неужели? Богаты?

— О, да!... но, увы! одинъ изъ нихъ старикъ! со вздохомъ замѣтила Дютэ.

— Не бѣда! Своимъ золотомъ онъ восполнитъ недостатокъ молодости.



Г-жа Дютэ. Съ портретомъ Перуны.  
(Рис. 53).



— А второй будетъ страшно ревновать!

— Тѣмъ больше будетъ наслажденія его обманывать.

Перечисляя составъ балетной труппы, Дютэ въ своихъ воспоминаніяхъ откровенно говоритъ, что это былъ баталіонъ танцовщицъ, передвижныхъ нимфъ, посвятившихъ себя культу Венеры и съ большимъ рвеніемъ исполнявшихъ роль жрицъ этой богини. Конечно, на первомъ планѣ Дютэ ставитъ свою личную подругу Гимаръ, любовныя похождения которой она описываетъ очень подробно.

Зло подсмѣивается Дютэ въ своихъ мемуарахъ надъ колоссальнымъ ростомъ танцовщицы Гейнелъ. Она не могла быть спокойно не столько отъ успѣховъ этой артистки на сценѣ, сколько отъ ея успѣховъ среди мужчинъ. Особенно злило ее, когда она узнала, что при первомъ знакомствѣ Гейнелъ съ графомъ Марагэ, она получила отъ него 30,000 ливровъ, и кромѣ того графъ послалъ 20,000 ливровъ ея „братцу“. Кромѣ того, Гейнелъ получила роскошнѣйшую квартирную обстановку, которая обошлась ей любовнику болѣе 100 тысячъ ливровъ.

Артистки соперничали другъ передъ другомъ въ роскоши. Доходило часто до смѣшного. Если одна изъ нихъ появлялась въ новомъ нарядѣ, то это вызывало другой, еще болѣе роскошный нарядъ у подруги-соперницы.

Курьезенъ эпизодъ, характеризующій нелѣпое тщеславіе артистокъ куртизанокъ. Чтобы поразить своею роскошью блестящую въ то время незначительную танцовщицу Клеофиль, Дютэ на прогулкѣ въ Лоншанѣ (1774 годъ), показала публично въ экипажѣ, который предназначенъ былъ для фаворитки короля дю Барн. Королю экипажъ не понравился и онъ приказалъ его уничтожить. Приказъ этотъ, однако, исполненъ не былъ и экипажъ попалъ во владѣніе Дютэ. Закладка куртизанки вызвала всеобщія похвалы и удивленіе.

Давры Дютэ, добытые посредствомъ экипажа, не давали покоя Клеофиль. Она потребовала у своего возлюбленнаго, богача посланника графа Аранда, чтобы онъ подарилъ ей нѣчто еще болѣе блестящее. И дѣйствительно, чуть-ли не на слѣдующій день, Клеофиль показала на гуляньѣ въ экипажѣ, который своимъ блескомъ превзошелъ экипажъ Дютэ. Возки, украшенные цвѣтами, драгоценными камнями, блестѣли на солнцѣ и весь позолоченный, запряженный шестью лошадьми, экипажъ уподоблялся колесницѣ, усаженной золотыми блестками. Въ немъ возсѣдала сіяющая Клеофиль, съ презрѣніемъ оглядывавшая свою соперницу по профессіи.

Славились своею роскошью еще танцовщицы Гондолъе и Мишелю, одновременно бывшія фаворитками графа д'Артуа, щедро наградившаго обѣихъ артистокъ. Последнюю же изъ нихъ онъ вскорѣ бросилъ, благодаря ея связи съ танцовщикомъ Нивелономъ.

Не долго оставалась на сценѣ приглашенная, по рекомендаціи Новерра, талантливая танцовщица Дервие. Она быстро составила себѣ громадное состояніе и покинула театръ. Большинство нажитыхъ богатствъ достались ей отъ богача португальскаго еврея Пуаксотто, который хотѣлъ жениться на танцовщицѣ при очень курьезныхъ обстоятельствахъ. Будучи женатъ, онъ принялъ христіанство исключительно съ цѣлью имѣть право бросить свою жену іудейской вѣры, такъ какъ законъ не позволялъ христіанамъ жениться на еврейкахъ. Хотя ему разрѣшили развестись съ первою женою, но не позволили жениться на второй. Тогда еврей выстроилъ для Дервие громадный отель, гдѣ долго растрачивалъ съ нею свои капиталы.

Таковы были нравы парижскаго балетнаго муравейника, нравы, которые съ XVIII вѣка пустили на столько глубокіе и прочные корни, что и до настоящаго времени царство нимфъ, прозванныхъ въ Парижѣ „оперными крысами“, продолжаетъ властвовать надъ сердцами и... карманами театралныхъ завсегдатаевъ.

Впрочемъ, слѣдуетъ отдать справедливость тогдашнимъ постояннымъ посѣтителямъ



оперы. Независимо поклоненія красотѣ, они не забывали и искусство, стараясь оказывать ему видимые знаки поощренія.

Между прочимъ, по подпискѣ поклонниковъ хореграфинъ, скульптору Монне было поручено вылѣпить пять статуэтокъ, изображавшихъ лучшихъ танцовщицъ того времени. Работа была исполнена и Гимаръ была изображена въ видѣ Терпсихоры; Гейнель—нимфой; Теодоръ—пастушкою; Алларъ и Пеланъ были изображены съ атрибутами вакханокъ. Эти статуэтки были поднесены артисткамъ въ знакъ уваженія къ ихъ таланту. Цѣлы-ли въ настоящее время эти статуэтки—неизвѣстно.

Легкомысленность поведенія служительницъ Терпсихоры въ концѣ XVIII вѣка если и вредила развитію искусства, то въ очень незначительной степени. На стражѣ стояли опытные, талантливые и любящіе свое дѣло хореграфы. Они умѣло поясняли артисткамъ, что ихъ успѣхъ въ частной жизни зависить почти исключительно отъ сценическихъ успѣховъ, потому артистки невольно упражнялись въ танцевальной школѣ, дававшей имъ возможность совершенствоваться на скользкомъ хореграфическомъ поприщѣ, требующемъ тяжелой, неустанной работы. Онѣ понимали, что для ихъ „побѣдъ“ одной красоты недостаточно; нужны были еще извѣстные сценическія знанія, безъ изученія которыхъ легко тускнѣлъ окружавшій ихъ ореолъ, а съ этимъ блескомъ была связана и „дѣйность“ артистки.

Заканчивая описаніе движенія хореграфинъ въ XVIII вѣкѣ, считаемъ необходимымъ отмѣтить одно интересное явленіе въ этой области движущейся пластики. Въ Неаполѣ, въ 1800 году, въ качествѣ простой любительницы, танцевала жена англійскаго посланника г-жа Гамильтонъ. При опредѣленіи значенія ея таланта, правильное сказать, что она не танцевала, а только изображала античныя статуи. Лишенная виртуозности, дилетантка эта составила себѣ имя, благодаря занимаемому ею высокому положенію. Она пренебрегала имъ, ради любви своей къ хореграфическому искусству. Въ живыхъ, мѣнявшихся позахъ, она олицетворяла преимущественно представительницъ греческой мифологіи, извѣстныхъ по образцамъ античныхъ статуй. Гамильтонъ была сначала горничной, затѣмъ кокеткой, любовницей разныхъ лицъ, наконецъ сдѣлалась возлюбленною Нельсона, который женился на этой авантюристкѣ, сдѣлавшейся политической интриганткою. Высокая, стройная фигура, античный профиль лица Гамильтонъ вполне подходили къ аттиодамъ изображаемыхъ ею выдающихся моментовъ изъ жизни различныхъ историческихъ лицъ. Она то обнажалась, то закутывалась въ тонкія ткани, представляя позы Ніобей, Сивиллы, Маріи Магдалины, Медузы, Клеопатры, Терпсихоры. На лицѣ Гамильтонъ выражались страхъ, отчаяніе, мстительность, раскаяніе и проч. Это была хореграфическая солистка, одаренная талантомъ медленно двигавшейся пластики. (Рис. 54).



Изъ лондонскаго альбома, посвященнаго Леди Гамильтонъ.  
(Изъ кол. С. Н. Х.).  
(Рис. 54).



# СПИСОКЪ

## БАЛЕТОВЪ, ПОСТАВЛЕННЫХЪ ВЪ ПАРИЖСКОЙ АКАДЕМІИ

1774—1790 г.

### ЭПОХА

### ГЛЮКА

1774. *Пифагоръ въ Авидъ*. Трагедія-опера въ 3 д., музыка Глюка. Текстъ по Расину.

На репетиціяхъ, эта опера выдержала рядъ протестовъ со стороны оркестровыхъ музыкантовъ, которые не могли понять прелести новой для нихъ музыки. Только вліяніе королевы Маріи Антуанетты прекратило волненія въ оркестрѣ и опера наконецъ была дана съ выдающимся успѣхомъ. Ее не снимали съ репертуара до 1824 года. Она выдержала 428 представлений.

Хореграфическая часть на первомъ представленіи была поручена г-жамъ Гимаръ, Гейнелъ, Пэленъ и гг. Вестрисъ, Гарделю и проч.

1774. *Орфей и Эвридика*, героическая драма, въ 3-хъ дѣйствіяхъ, музыка Глюка; текстъ Молье.

Успѣхъ былъ грандіозный. Безпрерывно ее дали 45 разъ къ ряду. Возобновили оперу очень часто, въ продолженіи первой половины XIX столѣтія. Участвовали г-жи Гимаръ, Гейнелъ, Пэленъ и гг. Вестрисъ, отецъ и сынъ, братья Гардели и др.

1774. — „AZOLAN“, героическій балетъ въ 3-хъ выходахъ, музыка Флокэ. Участвовали: г-жи Гимаръ, Гейнелъ, Пэленъ и гг. Гардель, Доберваль, Вестрисъ, отецъ и сынъ.

Успѣха не имѣлъ.

1775. — „SERHALE ET PROCRIS“, героическій балетъ въ 3 д., музыка Гретри; слова Мармонтеля.

Успѣха не имѣлъ.

1775. — „CYTHÈRE ASSIÉGÉE“, балетъ въ 3 д. музыка Глюка; текстъ Фавара.

Одно изъ самыхъ слабыхъ произведеній Глюка, неимѣвшее никакого успѣха,

не смотря на то, что въ немъ участвовали лучшія балетныя силы того времени.

1776. *„Медея и Язонъ“*, балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ.

Вопросъ о томъ, кто написалъ музыку къ этому балету, до сихъ поръ остается спорнымъ. Балетъ этотъ былъ первымъ хореграфическимъ произведеніемъ Новерра на парижской оперной сценѣ. Онъ былъ поставленъ тремя балетмейстерами — Новерромъ, Вестрисомъ и Гарделемъ. Участвовали исключительно одни балетный персоналъ: Медея — г-жа Гейнелъ, Креуза — г-жа Гимаръ, Язонъ — г. Вестрисъ.

Это первое произведеніе, созданное въ духѣ принциповъ Новерра, не имѣло того успѣха, котораго ожидалъ хореграфъ. Его давали только 28 разъ, при крайне ограниченныхъ сборахъ.

1786. *„Альцеста“*, траг. опера въ 3 д., музыка Глюка.

Хореграфическая часть очень незначительна, но способствовала успѣху оперы, которую исполнили болѣе 300 разъ.

1776 — *„Капризы Галамеи“*, балетъ въ одномъ дѣйствіи, соч. Новерра.

1777. — *„Гораций“*, трагическій балетъ въ 5 д., музыка Старцера. Поставленъ Новерромъ.

Публика рукоплескала исполнителямъ Гейнелъ, Гимаръ и Вестрису; сюжетъ не понравился и вызвалъ недоумѣніе. Выдержалъ балетъ только 7 спектаклей.

1777. *„Армида“*, трагедія въ 5 д., музыка Глюка.

Опера имѣла громадный успѣхъ. Ее возобновляли неоднократно. Хореграфической части было отведено значительное мѣсто. На первомъ представленіи участвовали г-жи Гимаръ, Асселанъ, Гейнелъ, Пэленъ и гг. Вестрисъ и Гардель.

Изъ танцевъ наибольшій успѣхъ имѣли





знаменитый гавотт (en fa), менуэт и финаль послѣдняго дѣйствія.

1777. — „LA CHERCHEUSE D'ES-PRIT“, балетъ пантомимный въ 1 дѣйствіи, соч. хореографа Макс. Гардель, съ участіемъ всѣхъ балетныхъ силъ того времени.

Главную роль исполняла Гимаръ, считавшая ее одною изъ своихъ любимыхъ.

Балетъ выдержалъ 188 представлений.

1778. — „LES PETITS RIENS“, балетъ въ 1 д., муз. Моцарта, соч. Новерра.

Въ своихъ письмахъ Моцартъ рассказываетъ подробности своего сотрудничества съ Новерромъ.

Балетикъ состоялъ изъ трехъ эпизодическихъ сценъ. Первая — чисто анакреонтическая: Амуръ попавшій въ сѣти и заключенный въ клітку. Г-жа Гимаръ и Вестрисъ-сынъ чудесно провели эту поэтическую сценку. Вторая — игра въ жмурки съ участіемъ Добервали. Третья — шалости Амура, рекомендующаго двумъ пастушкамъ третью пастушку, переодѣтую въ мужской костюмъ пастушка. Тутъ граціозно кокетничала г-жа Асселанъ.

1778. — „ANNETTE ET LUBIN“, балетъ въ 1 д., соч. Новерра.

Исполнители: г-жи Гейпель, Гимаръ и гг. Доберваль и Вестрисъ.

1778. — „Нинетта при дворѣ“, пант. балетъ въ 1 дѣйствіи, соч. Гарделя старшаго.

Участвовали: г-жа Гимаръ и г. Доберваль.

Очень понравился вставленный Гарделемъ „pas des tricots“ съ музыкой на мотивъ „Да здравствуетъ Генрихъ IV“.

Въ теченіе 1778 года былъ еще данъ рядъ оперъ итальянскаго композитора Пиччини.

1779. — „Ифигенія въ Тавриду“, лирическая траг. въ 4 д., музыка Глюка.

Успѣхъ былъ колоссальный. Опера выдержала 408 представлений. Балету было отведено не много мѣста.

Въ 1778 и 1779 годахъ были даны оперы „Andromaque“ (Гретри), „Atys“ (Пиччини), „Amadis de Gaule“ (Баха), „Versée“ (Филидора), „Le seigneur bienfaisant“ (Флоке). Эта опера была первымъ опытомъ отрѣшенія отъ традиціонныхъ героическихъ сюжетовъ. Въ ней участвовали „на прежнихъ основаніяхъ“ и балетные артисты.



1781. — „Ифигенія въ Тавриду“, лирическая трагедія въ 5 дѣйствіяхъ, музыка Пиччини.

Послѣ длиннаго ряда пререканій съ дирекціей, Пиччини, признававшій, что сюжетъ этой оперы былъ у него предвосхищенъ Глюкомъ, добился наконецъ постановки и своей оперы, которая сравнительно съ глюковскимъ произведеніемъ имѣла значительно меньшій успѣхъ.

Хореографическая часть на первомъ представленіи совершенно не понравилась; композиторъ Пиччини замѣнилъ ее внослѣдствіи другимъ дивертисментомъ, подъ названіемъ „Праздникъ Діаны“. Въ ожиданіи пока разучатъ эту сцену, Пиччини вставилъ свою знаменитую шаконну изъ его оперы „Роландъ“, музыку къ которой онъ совершенно случайно и въ одинъ присѣсть сочинилъ, глядя, какъ Вестрисъ упражнялся въ танцахъ, въ своемъ рабочемъ кабинетѣ.

„Праздникъ Діаны“ исполнили всѣ лучшія балетныя силы.

1781. — „LA FESTE DE MIRZA“, пантомимный балетъ въ 4 д., соч. Гарделя.

Участвовали: г-жи Гимаръ, Гейпель, Теодоръ..... и гг. Доберваль, Нивелонъ, и оба брата Гардель.

Не заслуженный, но постоянный успѣхъ балета „Мирза“ подальше мысль его автору Гарделю сочинить продолженіе сюжета этого балета. Мысль оказалась очень неудачною; балетъ даже не былъ повторенъ.

Въ продолженіи 1781, 1782 и 1783 годовъ давали рядъ новыхъ оперъ, не заслужившихъ особаго вниманія публики; хореографическая часть ставилась согласно прежнимъ традиціямъ. Выдался только красиво и довольно осмысленно поставленный совместно Гарделемъ и Добервалемъ балетъ въ лир. комедіи „La double erreur“.

Значительное мѣсто танцамъ было отведено въ оперѣ соч. Саккини „Рено“.

1783. — „LA ROSIERE“, балетъ въ 1 дѣйствіи, соч. Гарделя.

Хотя балетъ выдержалъ 120 представлений, но онъ представлялъ собою полнѣйшее ничтожество какъ по содержанію, такъ и по танцамъ, въ которыхъ участвовали Гимаръ, Вестрисъ и пробивавшій себѣ карьеру первый танцовщикъ, красавецъ Нивелонъ.

1783. — „Дидона“, лирич. траг. въ 3 д., соч. Пиччини.



Изъ всѣхъ произведеній этого композитора „Дидона“ имѣла наибольшій успѣхъ.

1784. — „LA CARAVANE DE CAIRE“, Опера въ 3 д. Слова графа Прованскаго (Людовикъ XVIII), музыка Гретри и танцы Гарделя.

Хореграфическая часть была прекрасно поставлена. Танцы были настолько эффектны, что всѣ танцовщицы того времени (въ ихъ числѣ и Ноблэ въ 1818 г.) для своего дебюта выбирали танцы исключительно изъ этой оперы.

1784. — „LES DANAÏDES“, лирич. траг. въ 5 д., соч. Сальери.

Хореграфическая часть незначительна.

1784. — „DARDANUS“, лир. тр. въ 4 д., музыка Саккини.

Танцы были поставлены Вестрисомъ. 1-е дѣйствіе—гавоттъ. 3-е дѣйствіе—а) Andantino; б) Pastorella; в) Aria; г) Пассепье; д) Шаконна; е) Пастораль.

1785. — „Пенелопе“, лир. траг. въ 3 д., соч. Пиччини, съ танцами, поставленными Гарделемъ старшимъ.

Изъ цѣлаго ряда оперъ, поставленныхъ до 1787 года, выдѣлялась опера Саккини „Эдипъ въ Колонѣ“ съ дивертиссементомъ, поставленнымъ Гарделемъ старшимъ. 583 представленія этой оперы свидѣтельствуютъ о громадномъ ея успѣхѣ.

1787. „LE COQ DU VILLAGE“, комическій балетъ въ 1 д., соч. Гарделя съ участіемъ г-жъ Гимаръ, Миллеръ и гг. Вестриса и Нивелона.

„ALCINDOR“, опера феерія съ балетомъ, поставленнымъ Гарделемъ младшимъ.

1788. — „Дезертьеръ“, пантомимный балетъ въ 3 д. Посмертное сочиненіе Гарделя старшаго.

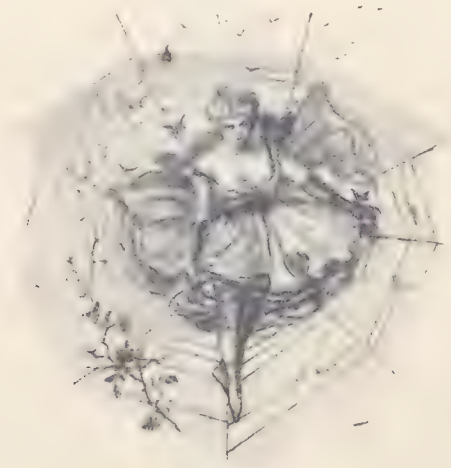
Балетъ этотъ съ заимствованнымъ сюжетомъ пользовался большимъ успѣхомъ. Онъ выдержалъ 180 представленій.

Послѣ этого, было дано нѣсколько новыхъ оперъ: Саккини, Гретри, Керубини, Фогеля, Лемуана. Въ нихъ отводилось мѣсто и хореграфіи.

1790. — „Психея“, пантомимный балетъ въ 3 д., музыка Миллера; программа и танцы Петра Гарделя.

Изъ всѣхъ произведеній, поставленныхъ на сценѣ Королевской Академіи, балетъ „Психея“ имѣлъ самый большой успѣхъ. Его давали вплоть до 1829 года и онъ выдержалъ 1161 представленіе. Послѣдній разъ его давали въ 1829 году въ бенефисъ его автора Гарделя. На первомъ спектаклѣ главныя роли исполняли: Психея — г-жа Миллеръ, Венеры — г-жа Клотильда, Флоры — г-жа Периньонъ, Аполлона — г. Гардель и Амура — Вестрисъ-сынъ.

Объ этой пьесѣ дали въ газетахъ слѣдующій отзывъ: „Этотъ балетъ совмѣщаетъ въ себѣ все, что ласкаетъ зрѣніе и интересуется „душу“. Расположеніе сценъ, красивыя картины, поставленные балетмейстеромъ, нововведенія машиниста и декоратора, изумительный талантъ исполнителей—все вмѣстѣ взятое способствуетъ признанію „Психеи“ лучшимъ и красивѣйшимъ въ мірѣ спектаклемъ“.







Миланскій театр ла Скала.  
(Рис. 55).

X.

## ИТАЛІЯ.

### КОНЕЦЪ XVIII и НАЧАЛО XIX ВѢКА.

Значеніе Милана и Неаполя.— Основаніе театра ла Скала.— Балеты въ концѣ XVIII вѣка.— „Папскій“ балетъ.— Балетный персоналъ въ ла Скала.— Балерины Питро и Монтичини.— Ихъ соперничество. Балетмейстеръ Джіойа.— Реформаторъ Вигано.— Духъ его реформъ.— Отрицаніе класическихъ танцевъ.— Драматическая хореографія Вигано.— Списокъ его балетовъ.— Сочиненія его послѣдователи Гальцерини.— Балеты Ганри.— Антуанетта Паллерини.— Ея репертуаръ.— Тереза Коралли.— Соперничество артистокъ.— Геберлэ и Бруньоли.— Нравы итальянской публики. Свѣтки.— Характерная особенность итальянской постановки.— Основаніе школы танцевъ въ Миланѣ.— Ея значеніе.



**ВЪ** ИТАЛІИ, колыбели хореографіи, искусство это развивалось совершенно другими путями, чѣмъ во Франціи. Прослѣдить это развитіе параллельно съ тѣмъ, что было достигнуто во Франціи, мы полагаемъ необходимымъ для полной общей хореографической картины въ Европѣ конца XVIII и начала XIX вѣка.

Въ каждомъ городѣ Италіи въ XVIII вѣкѣ балетъ былъ обязательнымъ зрѣлищемъ. Въ Миланѣ, для хореографіи былъ созданъ прочный храмъ въ театрѣ ла Скала (Рис. 55). Въ Пармѣ хотя и былъ выстроенъ громаднѣйшій театръ, но для хореографіи онъ роли не сыгралъ. Многочисленныя балетныя труппы содержались въ Венеціи, во Флоренціи, Римѣ и особенно въ Неаполѣ, гдѣ процвѣталъ громаднѣйшій театръ С. Карло. (Рис. 56).

Со дня своего основанія (1778 г.), ла Скала занимаетъ первенствующее мѣсто въ Италіи. Миланскій балетъ служилъ камертономъ не только для другихъ итальянскихъ театровъ, но игралъ видную роль въ развитіи хореографіи на всѣхъ европейскихъ сценахъ. Выстроенный по желанію императрицы Маріи Терезы, ла Скала былъ торжественно от-



крыть въ 1778 году очень сложнымъ спектаклемъ. Давали лирическую въ 2 дѣйствіяхъ драму „Europa riconsciuta e Troja distrutta“, и кромѣ того два балета „La morte d'Ettore“ и „Il tradimento del perfide Sinone“. Составъ балетной труппы, при открытіи, былъ многочисленный. Первыми танцовщицами или, какъ ихъ называли въ Италіи, „балеринами“ (ballerina) первой серіи“ были Екатерина Курцъ и Джузеппина Біанки, бывшая на службѣ въ придворномъ театрѣ герцога Пармскаго. Первые танцовщики—Канціани и Легранъ; гротески—Томасини и Грисостоли. Балеринъ полухарактерныхъ было восемь, фигурантокъ—двадцать и фигурантовъ—21. Балетмейстеромъ былъ Канціани.

Такой значительный составъ труппы показываетъ, что на хореграфическую часть было обращено серьезное вниманіе. Дирекціи, впрочемъ, нельзя было поступить иначе, потому что публика настойчиво требовала, чтобы каждое оперное представленіе обязательно кончалось самостоятельнымъ балетомъ.

Начиная съ 1778 года на театрѣ La Scala ежегодно ставились по нѣсколько новыхъ балетовъ. Особенно плодотворнымъ балетмейстеромъ



Театръ С. Карло въ Неаполѣ.

(Рис. 56).

но плодотворнымъ балетмейстеромъ

(1779 — 1782 гг.)

былъ соперникъ Новерра Анжіолини.

Изъ многихъ его балетовъ имѣлъ успѣхъ только

„Lauretta“ съ танцовщицей Пелозини.

Другіе же балеты соч. Анжіолини, для которыхъ онъ писалъ и му

зыку „La scormento de Achile“, „Cleopatro“ и „Attila“

любовью публики не пользовались.

Тоже самое можно сказать и про балетъ его „Солманъ“.

оставившій

сказать и про балетъ его „Солманъ“.

оставившій

о себѣ память потому только, что въ немъ въ первый разъ появились на сценѣ турецкія бороды, которыя впослѣдствіи сдѣлались какъ бы необходимою принадлежностью миланской балетной сцены.

Въ послѣдующее время, ежегодно, ставили иногда болѣе 12 балетовъ. Приходилось часто мѣнять репертуаръ и сдавать въ архивъ только что поставленныя произведенія, которыя браковались публикою безъ пощады. Независимо отъ этого, требовательная публика жаждала постоянныхъ новинокъ.

До 1802 года балетмейстеры Франки, Галлэ, Анжіолини, Муцарелло, Беретти, Клерико, Трафіери, Джіойа, Ронци, Титусъ, Марсильи, Панцieri, ди Гарсія, Монтичини и другіе, постоянно смѣняли одинъ другого. Больше же другихъ правилъ произведенія Монтичини, но и они въ мнѣніи публики и печати значились „слабыми“, а нѣкоторыя признавались откровенно „дурными“ (cattivo).

Содержаніе балетовъ было до крайности разнообразно, о чемъ можно судить по ихъ



названіямъ. Дѣйствіе этихъ произведеній происходило въ самыхъ разнообразныхъ странахъ и, конечно, мало соответствовало исторической правдѣ. Такъ, между прочимъ, въ 1789 году давали балетъ сочиненія Муцарелли „Любовныя похождения Игоря, царя Московскаго“. Тутъ, конечно, была сплошная нелѣпость.

Кромѣ героическихъ балетовъ итальянскаго происхожденія, почти все балеты, поставленные въ Парижской Академіи музыки, переносились на сцену ла Скала. „Амуръ и Психея“, „Медея и Язонъ“, „Мореплаватель“, „Нина“ не миновали Милана, гдѣ они ставились съ измѣненіями, въ которыхъ балетмейстеры, не стѣняясь, коверкали оригиналы, стараясь примѣниться ко вкусу итальянцевъ.

Французская изысканная техника танцевъ, а также и ихъ граціозная пантомима итальянской публикѣ не нравились. Хотя итальянскіе балетмейстеры старались подражать во всемъ французамъ, но хореографія въ Италіи невольнo подчинилась вкусамъ итальянцевъ и приобрѣла своеобразный оттѣнокъ съ рѣзко подчеркнутыми жестами. Такимъ образомъ, создались въ искусствѣ два различныхъ направленія — французское и итальянское, о чемъ мы подробнѣе скажемъ впоследствии.

Изъ балеринъ оставила по себѣ добрую память Тереза Мелонци. Въ 1788 году она танцевала въ балетѣ французскаго балетмейстера Лефевра (Рис. 57) „Discesa d'Ercolo all Inferno“ и, по отзыву тогдашней критики, даже въ чертогахъ дьявола казалась ангеломъ, сопедшимъ съ небесъ.

Въ слѣдующемъ 1779 году, въ Миланѣ начали ставить балеты съ реальнымъ содержаніемъ. Мимикъ начали давать очень широкій просторъ. Въ балетѣ „Angelica e Wilton“ были такія трогательныя сцены, что зрители „проливали слезы“, глядя на пантомимныя дѣйствія артистовъ.

Когда французы овладѣли Миланомъ, то съ прибытіемъ французскихъ революціонныхъ войскъ театръ „ла Скала“ шелъ по теченію и ввелъ на сцену республиканскій репертуаръ.

Лефевръ во время карнавала 1797 г. поставилъ балетъ „Il general Colli in Roma“. Восторгъ миланцевъ отъ этого произведенія дошелъ до такой степени, что желая вмѣстѣ всехъ зрителей, дирекція вынесла изъ партера кресла и скамейки. Публика, не присаживаясь, стоя, наслаждалась страшнымъ зрѣлищемъ, заслуживающимъ особаго вниманія по политическому характеру своего сюжета. Въ первомъ дѣйствіи, подъ предѣтельствомъ папы, происходило совѣщаніе кардиналовъ, прелатовъ и богослововъ, обсуждавшихъ мирный договоръ, предложенный французской республикой. Послѣ длинныхъ споровъ приступили къ голосованію; большинство отвергнуло сдѣланное французами предложеніе и высказалось за войну. При объявленіи этого рѣшенія, кардиналъ-секретарь Гирка схватывалъ мечъ и потрясалъ имъ, при восторженныхъ рукоплесканіяхъ всехъ кардиналовъ.

Въ слѣдующихъ дѣйствіяхъ развивались интриги принцессы Санта Кроче и племянницы папы. Происходило невѣроятное сплетеніе аномалій и необычайныхъ нелѣпостей. Въ заключеніе, когда получилось извѣстіе о сдачѣ Мантуи, народъ возставалъ противъ генерала Колли, и папа, въ угоду побѣдившимъ республиканскимъ войскамъ Франціи, срывалъ съ головы тиару и надѣвалъ фригійскую шапку. Послѣ неистовыхъ рукоплесканій, какъ на сценѣ, такъ и въ зрительномъ залѣ, дѣйствующія лица вмѣстѣ



Ав. Лефевръ.

(Рис. 57).





Каролина Питро.  
Изъ кол. С. Х.  
(Рис. 58).

артистки итальянки: г-жи Пелозини (1778—1784 гг.), Курцъ (1778—1784 гг.), Перетти, Вильневъ (1788 г.). Съ 1793 года до 1796 года съ успѣхомъ танцевала прекрасная артистка французженка Каролина Питро. (Рис. 58). Одновременно съ нею танцевала ея соперница итальянка дочь извѣстнаго балетмейстера Монтичини, артистка рѣзкой итальянской школы, основанной на преодоленіи техническихъ трудностей. (Рис. 59). Названныя артистки значительно оживили балетные спектакли. Онѣ соперничали другъ съ другомъ на столько, что въ публикѣ образовались двѣ партіи. Одна стояла за Питро, а другая за Монтичини. Французженка Питро отличалась правильностью школы и изяществомъ манеръ. Она была легка и миловидна. Итальянка же Монтичини поражала силою своихъ посковъ, устойчивостью въ рѣзкихъ ея порывахъ и движеніяхъ. Публика раздѣлилась на два лагеря, враждебныя дѣйствія которыхъ доходили въ зрительной залѣ до очень рѣзкихъ сценъ, принимавшихъ такой бурный характеръ, что австрійская полиція грозила даже закрыть театръ.

съ папой во главѣ принимались за самую оживленную пляску, которою и окончивался этотъ балетъ, едва-ли не единственный въ лѣтописяхъ хореографіи. Этотъ балетъ, прозванный „панскимъ“, имѣлъ шумный успѣхъ, не какъ хореографическое произведеніе, а какъ политическій памфлетъ. Не долго, однако, держался онъ на сценѣ. Послѣ одиннадцатаго представленія военное начальство приказало снять его съ репертуара изъ опасенія серьезныхъ беспорядковъ, не только въ театрѣ, но и на улицѣ.

Ставились и другіе балеты въ томъ же революціонномъ духѣ: „Республиканскіе патріоты“ де Росси, „Любовь къ Арміи“ Гримальди, „Возрожденная Италія“ Беретти, „Добрый патріотъ“ Козентини, „Амазонки вѣка“ и „Французы въ Египтѣ“.

Въ періодъ до 1809 года въ ла Скалѣ имѣли успѣхъ очень незначительное число балетовъ: „Матильда“ и „Сила любви“ соч. Катучи, отмѣченные печатью „*buonissimi*“; многіе балеты, особенно сочиненія Галлѣ („*La vedemmie d'amore*“, *La Cella* 1807 г.) признаны „*cattivo*“, то есть никуда негодными.

Всѣ эти безчисленныя особаго пошиба хореографическія произведенія, не смотря на участіе въ нихъ гастролера Вестриса-сына (1804—1806 гг.), совсѣмъ не держались на миланскомъ репертуарѣ; но сочинители балетмейстеры переносили ихъ въ другіе города по итальянскимъ театрамъ, куда пріѣзжали и разныя исполнительницы, среди которыхъ нельзя отмѣтить ни одной выдающейся танцовщицы.

Со времени открытія театра „La Scala“ въ Миланѣ танцевали преимущественно



Монтичини въ балетѣ „Софія Московская“.  
Изъ кол. С. Х.  
(Рис. 59).



Бывшій въ то время импрессарио ла Скала Бен. Риччи старался примирить враждовавшихъ, но всѣ усилія его оказывались безплодными. Тогда онъ позвалъ отца Моничини и поручилъ ему поставить балетъ подъ названіемъ „Счастливое примиреніе“.

Этотъ балетъ, заявилъ Риччи, долженъ служить мирнымъ договоромъ между вандей дочерью и Питро. иначе я закрою театръ и вы останетесь безъ дѣла.... Вы поняли меня?

Балетмейстеръ „понялъ“ и первое представленіе „Счастливаго примиренія“ окончилось миромъ между танцовщицами. Спокойствіе въ театрѣ водворилось.

Миръ, однако, былъ только кажуцимъ. Завистница Моничини устроила такъ, что съ французской болѣе кон-тракта не возобновили. Она же сама оставалась въ ла Скалѣ ю 1808 года, вынужденная уступить мѣсто замѣнившей ее молодой миланкѣ Луизѣ Деморо, танцовавшей съ успѣхомъ въ ла Скалѣ три сезона кряду.

Родившись во Флоренціи, въ странѣ поэзіи, оливковыхъ рощъ и цвѣтовъ, Луиза Деморо была одною изъ выдающихся авантюристокъ. Ея красота и любовныя приключенія превосходили ея славу, замѣ артистки.

Въ ея время балерины служили особенно лакомой приманкой для богатыхъ людей, не жалѣвшихъ денегъ для удовлетворенія своихъ прихотей. Деморо съ избыткомъ пользовалась своею красотою и была всегда окружена массою поклонниковъ, жаждавшихъ ея ласковой улыбки. Съ нею случилось приключеніе, сдѣлавшееся историческимъ. Отправляясь однажды изъ Милана во Флоренцію, куда она была приглашена на сезонъ карнавала, Луиза Деморо въ Анпеннахъ была окружена бандитами, которыми предводительствовалъ знаменитый красавецъ по прозванію Фра Дьяволо. Объятая ужасомъ, танцовщица, въ безпорядочномъ костюмѣ, была отведена къ начальнику шайки. Увидѣвъ передъ собою красавицу, Фра Дьяволо рѣшилъ побѣдить ее не страхомъ, а чувствомъ. Онъ заявилъ себя яркимъ поклонникомъ артистки, любезно и въ самой утонченно вѣжливой формѣ предоставивъ ей быть полною хозяйкой въ его помѣщеніи. Пораженная такимъ обращеніемъ, танцовщица охотно подчинилась страстнымъ предложеніямъ бандита. Фра Дьяволо указалъ ей самыя потаенныя мѣста его горнаго убѣжища и украсить артистку массою, очевидно похищенныхъ имъ, драгоценныхъ камней.

Идиллія продолжалась только нѣсколько дней. Полакъ былъ сигналъ о приближеніи жандармовъ. Фра Дьяволо вывелъ на свободу свою итѣнницу и самъ быстро скрылся, заявивши, что онъ скоро будетъ амнидировать ей во Флоренціи.

Онъ сдержалъ свое слово. Черезъ нѣкоторое время танцовщица сидѣла въ своей уборной театра Пергола, окруженная нѣсколькими кавалерами изъ высшего общества, расточавшими похвалы ея таланту. Въ это время, долаяжили о визитѣ какого-то иностранца.

Одѣтый по послѣдней модѣ, вошелъ Фра Дьяволо. Танцовщица сразу узнала бандита Анпеннскихъ горъ, но не выдала себя и представила его, какъ друга дѣтства, съ которымъ ей наконецъ удалось свидѣться послѣ нѣсколькихъ лѣтъ разлуки.

Послѣ спектакля, на долю Фра Дьяволо выпала честь сопровождать балерину до ея квартиры, откуда счастливый бандитъ вышелъ только утромъ, на другой день.

Не прошло двухъ недѣль послѣ этого неожиданнаго свиданія, во время спектакля, въ которомъ участвовала Деморо, послѣ нѣсколькихъ восторженныхъ вызововъ, къ артисткѣ съ газетою въ рукахъ подошелъ одинъ изъ ея многочисленныхъ поклонниковъ.



Тереза Коралли.

(Рис. 60).



Большая новость!

Расскажите!

Пять дней тому назадъ былъ арестованъ гроза Анненкиъ Фра Дьяволо и вчера, въ пять часовъ по полудни, онъ сложилъ голову на плахъ.

Силы измѣнили красавицѣ и ее больную, почти безъ сознанія отравили домой. На другой день Луиза Деморо безслѣдно исчезла изъ Флоренціи. Галантный Фра Дьяволо своею головою заплатилъ за свое послѣднее любовное свиданіе. Тайну свою танцовщица открыла только черезъ нѣсколько лѣтъ послѣ этого эпизода въ ея жизни.

Хотя приключеніе съ Деморо не имѣетъ никакого отношенія къ хореографіи, но мы привели его какъ яркую иллюстрацію той власти надъ сердцами человѣческими, которою съ давнихъ временъ, какъ бы преемственно, пользовались представительницы Терпсихоры.

Послѣ Деморо, долгое время танцевала съ колоссальнымъ успѣхомъ не только въ Миланѣ, но и на всѣхъ итальянскихъ сценахъ француженка Тереза Коралли (Рис. 60). Она дебютировала въ ла Скала съ громкой репутаціей превосходной танцовщицы. Сильно



Балетмейстеръ Джиоиа.  
(Рис. 61).

развитая техника и изящное одушевленіе Коралли поставили ее на ряду съ лучшими балеринами ея времени. Публика всегда восторженно привѣтствовала артистку. Она сдѣлалась любимицей Милана, гдѣ танцевала съ нѣкоторыми перерывами до 1816 года.

Кромѣ Коралли, до появленія балетмейстера Джиоиа, на миланской сценѣ отличались прима-балерины Барбини, Кампильи, Нардуччи, Верцолли, Анжюлини, Кватрини. Но ни одна изъ этихъ артистокъ не составила себѣ крупнаго имени. Стремленіе всѣхъ хореографическихъ звѣздочекъ было только попасть на сцену „ла Скала“. Святими городами, Меккой и Мединой хореографіи, были въ то время Неаполь и особенно Миланъ съ его громаднымъ театромъ, откуда давались директивы всѣмъ остальнымъ театрамъ Италіи. Тутъ создавались репутаціи и карьеры артистокъ. Онѣ дорожили театромъ „Scala“, потому что онъ имѣлъ совершенно особую организацію съ его ложами,

составлявшими собственность итальянской аристократіи, по усмотрѣнію которой создавался успѣхъ артистовъ. Изъ рода въ родъ, по наслѣдству разныхъ маркизовъ и виконтовъ переходили эти ложи, отдѣланныя каждая по вкусу ихъ владѣльцевъ. вмѣстѣ съ ложами переходили и воспоминанія объ успѣхахъ или неудачахъ артистовъ, сошедшихъ уже со сцены. Эти воспоминанія были очень цѣнны, потому что путемъ сравненій давалась аттестація и дебютантамъ, цѣнившимся мнѣнія ветерановъ-завсегдатаевъ, къ голосу которыхъ прислушивалась и дирекція.

Удачный дебютъ въ „ла Скала“ былъ гарантіей для дальнѣйшихъ успѣховъ балерины, которой затѣмъ свободно открывались двери для поступленія на другія сцены.

Наконецъ, въ 1807 году, въ званіи балетмейстера, дебютировалъ Джиоиа. Осенью этого года имъ было поставлено четыре балета „Cesare in Egypto“, „I duc prigionieri“, „I morlacchi“, „Il flauto magico“. (Рис. 61). Изъ нихъ „Цезарь въ Египтѣ“ сразу поставилъ Джиоиа въ ряду талантливейшихъ балетмейстеровъ его времени. Ему пришлось подвизаться въ Италіи на одномъ и томъ же поприщѣ одновременно съ другимъ свѣти-



ломъ хореографин Вигано, который произвелъ въ хореографин крупнѣйшія реформы и который, по праву, приобрѣлъ названіе итальянскаго Новерра.

Дѣятельность этихъ двухъ хореографовъ оставила такой крупный слѣдъ въ исторіи хореографин, что на нихъ слѣдуетъ остановиться подробнѣе.

Гаэтано Джиоиа родился въ 1768 году. Отецъ его былъ въ дружескихъ отношеніяхъ съ Гаэтано Вестрисомъ, пріѣзжавшимъ на гастроль въ Неаполь въ 1782 году. Слущая, какъ словоохотливый Вестрисъ рассказывалъ про свое торжество на сценѣ, двѣнадцати-лѣтній Гаэтано соблазнился карьерой танцовщика и, не смотря на долгое противодѣйствіе родителей, добился своего желанія. Молодого мальчика отдали въ обученіе танцамъ извѣстному хореографу Траффіери, балеты котораго ставились на разныхъ сценахъ Италіи. Послѣ значительныхъ трудовъ, Джиоиа 19 лѣтъ отъ роду дебютировалъ въ Римѣ, одѣтый въ ясенскій костюмъ.

Дебютъ былъ удачный. Наконецъ, въ 1789 году, ему посчастливилось поставить первый свой балетъ „Софонисбу“. Хореографическая карьера его продолжалась свыше 35 лѣтъ и плодovitостью своею онъ превзошелъ хореографовъ всего міра. Имъ сочинено и поставлено 120 балетовъ большихъ и малыхъ. Въ Неаполѣ—46 и въ Миланѣ—42; кромѣ того, въ Вѣнѣ—20 и Лиссабонѣ—1. Остальные же балеты въ разныхъ городахъ Италіи: въ Римѣ—38, во Флоренціи—12 и пр.

Джиоиа началъ свою карьеру раньше чѣмъ познакомился съ реформами Вигано, потому дѣятельность его дѣлится на два періода. Второй періодъ относится ко времени, когда онъ въ Вѣнѣ увидалъ творенія Вигано. Тутъ, онъ сразу постигнулъ требованія новатора и, занявшись подробностями въ распредѣленіи кордебалетныхъ массъ, обратилъ особое вниманіе на ясность мимики въ драматическихъ положеніяхъ.

Балетъ „Цезарь въ Египтѣ“ принадлежитъ къ лучшимъ его созданіямъ; о немъ Вигано отзывался, что это „царь всѣхъ героическихъ балетовъ“ и безспорно выше всѣхъ его личныхъ произведеній. На первомъ представленіи „Цезаря“ присутствовалъ Наполеонъ, который пришелъ въ восторгъ отъ этого произведенія и лично вручилъ балетмейстеру кольцо и золотую табакерку. Передавая подарки, императоръ сказалъ: „эти пустяки не достойны вашего таланта, но да послужатъ они воспоминаніемъ о томъ, кто вамъ ихъ вручилъ“.

Джиоиа былъ прекраснымъ музыкантомъ. Онъ сочинялъ балеты преимущественно ночью; при этомъ запирался и въ то время, какъ въ его головѣ складывалась какая либо сцена, онъ бралъ скрипку и прилагивалъ какой либо первый понавѣшійся ему музыкальный мотивъ. Такимъ образомъ создавался цѣлый рядъ самыхъ разнообразныхъ комбинацій.

Затѣмъ, эти мотивы передавались композитору музыки, который большею частью оставлялъ ихъ неприкосновенными.

Отличаясь блестящимъ воображеніемъ, Джиоиа удачно примѣнялъ совершенно новыя мысли къ художественно поставленнымъ имъ мимическимъ сценамъ. Много помогали ему въ его успѣхахъ превосходныя мимистки Конти (рис. 62) и Паллерини. Для того, чтобы сдѣлать болѣе понятною трудную пантомиму, Джиоиа обыкновенно прибѣгалъ къ драматическимъ положеніямъ такого рода, что артистъ широкими жестами и выразительностью лица передавалъ во всѣхъ подробностяхъ цѣлое событіе, только что передъ тѣмъ совершившееся передъ зрителями на сценѣ \*).

\*) Такого рода аналогичныя мимическія сцены неоднократно вводились позднѣйшими хореографами. Такъ, между прочимъ, балетмейстеръ Маріусъ Петипа, въ балетѣ „Дочь Фараона“ дважды примѣнилъ ихъ къ разсказу Аспичин о спасеніи ея отъ преслѣдовавшаго льва и къ ея же разсказу, какъ она кинулась въ Нилъ отъ угрожавшаго ей нубійскаго царя. Все это не задолго передъ тѣмъ пропеходило на глазахъ зрителей, потому повторенный мимическій разсказъ дѣлался вполне понятнымъ.



Въ балетѣ „Bomilda et Constance“ балетмейстеръ посредствомъ пантомимы выразилъ сѣдующее положеніе: отецъ говоритъ дочери на ухо обѣщаніе исполнить ея завѣтное желаніе, если только она съумѣетъ притвориться передъ присутствующими свидѣтелями. Эта сцена проходила превосходно и вмѣсто устной рѣчи дочь посредствомъ жестовъ вполне понятно передавала публикѣ все, что говорилъ отецъ. Мимика такимъ образомъ доходила до громадной виртуозности.

Вся жизнь Джиоѳа была длиннымъ рядомъ триумфовъ. Окончилъ онъ свою карьеру учителемъ пантомимы при Неаполитанскомъ оперномъ театрѣ.

Много французскихъ балетовъ было перенесено въ измѣненномъ видѣ въ Италію. Въ свою очередь и французы воспользовались массою сюжетовъ, предварительно разработанныхъ Джиоѳа. Между прочимъ, балетъ „Нина или сумасшедшая отъ любви“ былъ

выданъ въ Парижѣ за сочиненіе Миллона; балетъ же этотъ въ первой его редакціи принадлежитъ Джиоѳа. Точно также и его балеты „Дочь солдата“, „Ученикъ природы“, „Необитаемый домъ“ были перенесены на французскія сцены, подъ другими только названіями.

Такой плагиатъ, въ то время, какъ будто и не считался зазорнымъ, потому что авторы программъ были преимущественно не литераторы, а балетмейстеры, съ которыми ихъ товарищи по искусству не церемонились. Они безсовѣстно обкрадывали другъ друга, что, впрочемъ, перѣдко практикуется и въ наши дни.

Начиная съ двадцатыхъ годовъ въ репертуарѣ театра „ла Скала“ прочно утвердился произведеніе другого крупного итальянскаго хореографа Вигано, приглашеннаго балетмейстеромъ на лучшую итальянскую сцену.

Въ то время какъ во Франціи и въ разныхъ крупныхъ центрахъ Европы незамѣтно прививалась реформа Новерра, въ Италіи совершился также крупный переворотъ въ области хореографіи. Реформаторомъ былъ Сальваторъ Вигано. Хотя онъ и былъ воспитанъ въ духѣ Новерровскихъ принциповъ, но ему удалось создать совершенно новую своеобразную систему постановки балетовъ.

Появленіе этой замѣчательной личности составило эпоху въ исторіи развитія хореографіи въ

Италіи. Родившись въ Неаполѣ въ 1769 году, С. Вигано имѣлъ съ дѣтства расположеніе къ литературнымъ занятіямъ. О немъ говорили впоследствии, что онъ могъ бы сдѣлаться виднымъ поэтомъ. Достигнувши шестнадцати-лѣтняго возраста, С. Вигано выказалъ свои музыкальныя способности, сочинивши въ Римѣ замѣчательную „интермедію“. Въ этомъ же городѣ онъ началъ и свою хореографическую карьеру, исполняя женскія роли въ балетныхъ дивертиссентахъ. Затѣмъ, онъ отправился въ Испанію, для участія вмѣстѣ съ своимъ отцомъ-танцовщикомъ на празднествахъ по случаю коронаванія Карла IV. Тутъ, онъ безумно влюбился въ красавицу, испанскую танцовщицу Марію Медину. Вигано женился на ней и уѣхалъ въ Парижъ. Въ Мадридѣ познакомился съ извѣстнымъ уже въ то время сочинителемъ балетовъ Добервалемъ, совѣты и указанія котораго имѣли на молодого Вигано громадное вліяніе.



Г-жа Конти.  
(Изъ кол. С. Х.).  
(Рис. 62).



Вернувшись въ 1790 году въ Венецію, Вигано выступилъ въ первый разъ въ качествѣ балетмейстера. Для открытія вновь выстроеннаго театра „Fenice“ онъ поставилъ балетъ своего учителя Доберваля „Тщетная предосторожность“. (Рис. 63).

Послѣ этого, Вигано началъ сочинять и ставить совершенно самостоятельныя хореграфическія произведенія, своимъ характеромъ рѣзко отличавшіяся отъ установившихся въ Италіи малоосмысленныхъ балетовъ - инвертисментовъ. Первымъ его дебютомъ, въ званіи балетмейстера, былъ балетъ „Ричардъ Львиное Сердце“, поставленный въ Вѣнѣ. Въ этомъ своеобразномъ произведеніи впервые сказала новая форма искусства, созданная Вигано, положившимъ начало развитію чисто-итальянской хореграфіи, тѣсно связанной съ пантомимой. Образовалась рѣзко выраженная школа Вигано, на долго утвердившаяся въ Италіи.

Обладая блестящей фантазіей и большимъ природнымъ умомъ, Вигано стремился къ созданію пантомимно-драматическихъ зрѣлищъ, подобныхъ тѣмъ, которыя давались въ древнемъ Римѣ, при Пиладѣ и Бафилѣ. Всѣ его произведенія, къ какому роду бы они ни принадлежали, были содержательны и понятны.

Вигано прекрасно рисовалъ, не дурно игралъ на скрипкѣ, самъ сочинялъ музыку, былъ хорошо знакомъ съ всеобщей литературой и исторіей. Современники говорили, что если бы Вигано отдался поэзіи, то могъ сдѣлаться вторымъ Аріосто. Какъ знатока человѣческаго сердца, его сравнивали съ Гольдони, приписывали ему качества Альфіери и называли величайшимъ по вдохновенію поэтомъ. Хотя хвалители Вигано иногда хватали черезъ край, но, во всякомъ случаѣ, онъ указалъ хореграфіи новую дорогу, поставивши пантомиму на одну высоту съ драматическимъ искусствомъ.

Взглядъ его на балетъ былъ новый и оригинальный. Преимущественное вниманіе обращалъ онъ на пантомиму. Въ ней онъ видѣлъ залогъ успѣха создаваемого имъ балета. Подъ его личнымъ руководствомъ сформировался цѣлый рядъ блистательныхъ учениковъ, усвоившихъ всѣ приемы „широкихъ жестовъ“, составлявшихъ особенность итальянской школы. Главныя черты итальянской пантомимы состояли въ умѣніи приспособляться къ музыкѣ; каждое мимическое движеніе и каждый жестъ обязательно производились въ тактъ музыкѣ. Это считалось и до сихъ поръ считается у итальянцевъ идеаломъ пантомимныхъ дѣйствій.

Сальваторъ Вигано былъ маленькій, живой человѣчекъ, то возбужденный, то апатичный, но вѣчный труженикъ, проспавившій ночи на пролетъ за разработкой своихъ балетовъ.

Его время было царствомъ „пантомимы“, сдѣлавшейся въ Италіи любимымъ родомъ зрѣлищъ. Богатыя и влюбчивыя венеціанскія дамы преклонялись передъ сочинителями пантомимы. Публика утверждала, что нѣмой кордебалетъ выразительнѣе, чѣмъ хоръ въ операхъ. Говорили, что въ балетѣ „Отелло“ дѣйствіе развивается яснѣе и драматичнѣе, чѣмъ въ трагедіи Шекспира. Такъ велико было въ Италіи увлеченіе пантомимой.

Изъ чела ученивъ Вигано, въ качествѣ первоклассной мимической артистки прославилась Антонія Паллерини; затѣмъ изъ мужского персонала, благодаря широкому размаху жестовъ, имѣли успѣхъ его ученики: Моллиори, Боччи, Коста, Паракка, комикъ Франколини и другіе.



Балетмейстеръ Вигано.

(Рис. 63).



Пальма первенства въ искусствѣ управлять на сценѣ массами и кордебалетомъ безспорно принадлежитъ итальянцамъ. Во всѣхъ произведеніяхъ итальянской школы при движеніи массъ всегда царствовала чисто военная выправка. Кордебалетъ дѣйствовалъ всегда въ правильныхъ линіяхъ.

Вигано понялъ, что такая дисциплина ни мало не способствуетъ красотѣ сценическаго представленія и совершенно не согласуется съ правдою. Ему казалось страшнымъ при видѣ, какъ полсотни фигурантовъ одновременно производили одинъ и тотъ же жестъ. Желая покончить съ такою неестественною постановкою, Вигано старался сдѣлать въ этой области реформу и каждаго изъ кордебалетныхъ заставлялъ дѣлать жесты и движенія, согласованныя съ характеромъ того лица, роль котораго онъ исполняетъ.

Это былъ крупный шагъ въ области улучшенія сценической постановки. Къ сожалѣнію, однако, на итальянскихъ балетныхъ сценахъ векорѣ были забыты заветы Вигано и послѣ его смерти, по прежнему, дѣйствовала кордебалетная масса съ одноформенными движеніями.



Съ ит. портрета  
Балетмейстеръ Вигано.  
(Рис. 64).

Вигано былъ большой мастеръ въ сочиненіи группъ и „балабиле“. Онъ располагалъ массами, какъ военачальникъ на маневрахъ. На театрѣ ла Скала онъ создалъ особый стиль, который привился на столько, что сдѣлался обязательнымъ для всѣхъ европейскихъ сценъ. Дѣйствія массъ утвердились сначала довольно прочно, благодаря образцамъ, созданнымъ неутомимымъ Вигано, но затѣмъ постепенно утрачивали эти формы. Что же касается отдѣльных танцевъ и разныхъ *pas de deux, trois и quatre*, то Вигано не былъ ихъ поклонникомъ, полагая, что они только мѣшаютъ развитію фабулы и затягиваютъ дѣйствіе. Поэтому, во всѣхъ своихъ балетахъ, Вигано былъ рабомъ „сюжета“ и танцы вводилъ неохотно, подчиняясь только моднымъ требованіямъ публики. Онъ считалъ танцы аксессуарами и, сочиняя *pas de deux*, находилъ, что подобный танецъ, лишенный поэзіи, былъ совсѣмъ не нужнымъ придаткомъ. Съ точки зрѣнія Вигано, это вполне понятно, потому что итальянскій новаторъ былъ не столько сочинителемъ танцевъ, сколько

поставщикомъ пантомимъ, о цѣльности и объ ансамблѣ которыхъ онъ только и заботился всю свою жизнь. При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что въ своихъ балетахъ, вмѣсто такъ называемыхъ классическихъ танцевъ, Вигано любилъ пользоваться національными красками: въ „Песаметихъ“ имъ вставлена египетская пляска, въ „Отелло“—венеціанская фурлана и проч.

Вигано былъ свидѣтелемъ успѣховъ Новерра въ Вѣнѣ. Участвуя лично въ произведеніяхъ французскаго реформатора, Вигано, подобно сотоварищу Анжіоліни, также рѣшительно отвергалъ первенство Новерра въ созданіи „пантомимнаго“ самостоятельнаго балета.

Различіе творчества Вигано съ принципами Новерра заключалось въ томъ, что въ его произведеніяхъ танцы почти не играли никакой роли. Черезъ ихъ посредство онъ не прибѣгалъ къ разъясненію сюжета. Для развитія хода пьесы, роль танцевъ была крайне ничтожна. Выразительности въ своихъ пьесахъ Вигано достигалъ очень часто посредствомъ движенія массъ, которыя занимали видное мѣсто для разъясненія развитія дѣйствія. (Рис. 64).



Не разъ приходилось Вигано выслушивать упреки, что въ его балетахъ не танцуютъ. На это онъ возражалъ, что онъ вставляетъ въ балеты преимущественно одни національные танцы, которые соотвѣтствуютъ сюжету. Постановку же такъ называемыхъ классическихъ танцевъ, онъ признавалъ не нужной, такъ какъ, по его мнѣнію, такіе обрывки только служатъ помѣхою игрѣ артистовъ, отвлекая вниманіе зрителей отъ хода дѣйствія.

Собственно „танцами“ Вигано называлъ вообще всю пантомиму въ своихъ балетахъ, потому что, по его мнѣнію, сама пантомима, находящаяся въ строгомъ соотвѣтствіи съ музыкой, должна быть названа „танцами“.

Въ этомъ отношеніи, Вигано хотѣлъ, очевидно, приблизиться къ драматической оркестркѣ древнихъ, у которыхъ трагическій танецъ выражался разнообразіемъ движеній корпуса и рукъ, представлявшихъ въ совокупности одно гармоническое цѣлое. Примѣромъ для него служили античныя этрусскіе и римскіе мимы, считавшіеся великими мастерами своего дѣла. При этомъ Вигано пользовался передъ древними еще тѣмъ преимуществомъ, что къ его услугамъ было непокрытое маскою лицо артистовъ, которые въ состояніи были посредствомъ игры фیزیономіи передавать движенія души. Сочетаніе всѣхъ этихъ элементовъ, обязательно согласованныхъ съ музыкальными темами и паузами, составляло „тотъ пантомимный танецъ“, къ созданію котораго стремился Вигано.

Характерная особенность дѣятельности Вигано заключалась еще въ томъ, что нѣкогорымъ своимъ балетнымъ программамъ онъ старался придать философскую окраску. Чтобы имѣть понятіе о подобныхъ сочиненіяхъ хореографа-мыслителя, приводимъ вкратцѣ содержаніе оригинальнаго его балета „Прометей“. Первое представленіе этой хореографической поэмы, выпитой на философской капвѣ, состоялось въ Миланѣ въ 1813 г. Творчество балетмейстера было полное.

Передаемъ вкратцѣ содержаніе этой интересной поэмы.

Въ первой картинѣ сцена представляла долину въ Колхидѣ. Прометей въ созерцаіи рода человѣческаго, находившагося еще въ дикомъ, младенческомъ состояніи, отыскивалъ способы для его просвѣщенія. Окруженный толпою некультурныхъ людей, онъ приглашалъ на помощь „Искусство“; но невѣжественная толпа, ослѣпленная ея величіемъ, разбѣгается. Вслѣдъ за этимъ начиналась кровавая битва между людьми изъ-за яблока, предложеннаго „Земледѣіемъ“. Тутъ проявлялись „людейскія страсти“, протекающія отъ гордости побѣдителей и слабости побѣжденныхъ. „Искусство“, при видѣ этихъ ужасовъ, удаляется и Прометей призываетъ на помощь Минерву, которая переноситъ его на Олимпъ, съ цѣлью, чтобы онъ выбралъ себѣ наиболѣе пригодное для распространенія цивилизаціи.

Во второй картинѣ, „на небѣ“ Минерва и Прометей проходятъ черезъ полосу „Вѣтровъ“ среди множества свѣтилъ, носящихся въ безконечномъ пространствѣ. На востокѣ, въ облакахъ показывается Аврора, яркая звѣзда, предвѣстница дня. Появляется Титанъ, разгоняющій мракъ ночной. Тутъ же, на огненномъ конѣ гарцовалъ Люциферъ. Наконецъ, въ видѣ прозрачнаго хрустальнаго шара, выплывало Солнце, предшествуемое „Часами“. Минерва подаетъ Прометею кусокъ своего коня, которымъ тотъ отламываетъ у Солнца одинъ изъ его лучей, въ видѣ неугасаемаго факела. Слѣдуетъ громовой ударъ, возвѣщающій, что Зевсъ разгнѣвался за эту кражу и Прометей низвергается внизъ на землю. Но при паденіи своемъ, Прометей видитъ, что отъ его факела разсыпалось множество искръ, изъ которыхъ рождаются амурь, вооруженные стрѣлами. Во время этой картины музыка играла ораторію Гайдна „Сотвореніе міра“.

Въ третьей картинѣ небо проясняется. На сценѣ двое молодыхъ людей—дикарей, впервые познавшихъ любовь. Въ нихъ пробуждается чувство жалости къ рухнувшему на землю Прометею. Они сознаютъ, что находятся въ дикомъ, непросвѣщенномъ состояніи, и передаютъ свои чувства другимъ дикарямъ. Прометей радуется, въ надеждѣ скоро осуществить свою завѣтную мечту просвѣщенія рода человѣческаго. Четвертая





картина символически изображала „Зависть“, „Тиранию“ и „Месть“ Зевса противъ Прометея, благодѣтеля смертныхъ. Представлена кузница Вулкана. Купидонъ ласкалъ хромого бога и получаетъ отъ него стрѣлы. Появляется сначала Меркурій съ приказаніемъ отъ Зевса привязать Прометея къ Кавказской скалѣ, а затѣмъ спускается и самъ Зевсъ съ указомъ, начертаннымъ огненными буквами. Вулканъ съ циклонами куетъ орудіе для казни и отправляется для исполненія приказаній Зевса.

Въ пятой картинѣ изображенъ былъ „Храмъ добродѣтели“, въ которомъ показывались успѣхи людской цивилизаціи, а также благодѣянія отъ установившихся брачныхъ союзовъ. Добродѣтель, Правосудіе, Согласіе. Гѣиіи, Музы, Граціи въ красивыхъ образахъ и картинахъ обогащаютъ человѣчество своими дарами. Любовь зажигаетъ сердца бывшихъ дикарей. Прометей сначала недоволенъ этимъ, но усмотрѣвши въ бракъ самую твердую основу развитія человѣчества, соединяетъ влюбленныхъ священнымъ союзомъ. Во время брачнаго торжества Вулканъ и циклоны приковываютъ Прометея къ цѣпи и влекутъ его къ Кавказскимъ горамъ. Облагодѣтельствовавшие имъ люди сначала хотятъ воспротивиться этой казни, но сдерживаемые Добродѣтелью просятъ Зевса смилостивиться, направляясь къ горнымъ вершинамъ.

Въ послѣдней картинѣ представленъ Прометей, сначала прикованный къ скалѣ и терзаемый ястребомъ. Затѣмъ, по приказу Зевса, освобожденный Геркулесомъ Прометей возносится на Олимпъ. (Рис. 65).

Этотъ балетъ послужилъ блистательнымъ дебютомъ для артистки Паллерини, которая благодаря своей превосходной мимикѣ прослыла одною изъ замѣчательныхъ художницъ своего времени.

Слава Вигано твердо утвердилась послѣ постановки другого его балета

Сцены изъ балета „Пигмаліонъ“.  
(Рис. 65).



„Титаны“. Объ этомъ произведеніи одинъ изъ авторитетныхъ итальянскихъ критиковъ писалъ, что „это идеаль пантомимы“. Тутъ, въ серіи чудныхъ картинъ, изображались наслажденія „золотого вѣка“. Превосходная группировка массъ, изящество и разнообразіе группъ, эффекты, перспективы и что-то волшебное въ сочетаніи этихъ картинъ — все это, вмѣстѣ взятое, называли „твореніемъ гения“.

Вообще, во всѣхъ своихъ балетахъ Вигано обращалъ особенное вниманіе на вышніе эффекты. Они никогда не были у него излишними, потому что онъ разумно связывалъ ихъ съ развитіемъ сценической фабулы.

Во времена Вигано итальянскій балетъ не имѣлъ ничего общаго съ теперешними балетами на большихъ итальянскихъ сценахъ. Не было той оргіи свѣта и красокъ, не было механическихъ сюрпризовъ, не было той безмысленной бѣготни кордебалета, которыми изобилуютъ современные итальянскіе балеты, въ которыхъ самые фантастическіе погремушки-аксессуары играютъ едва-ли не первенствующую роль.

Вигано умеръ въ полномъ расцвѣтѣ своего таланта (1821 г.), имѣя 52 года отъ роду. Похороненъ онъ на кладбищѣ въ Болоньи, гдѣ красуется его чудный мраморный бюстъ, сдѣланный знаменитымъ скульпторомъ Лоренцо Бартолини.

Главная дѣятельность Вигано была сосредоточена въ Миланѣ, гдѣ прочно осѣла его школа, сохранившая и до сихъ поръ традиціи этого славнаго хореографа, по справедливости заслужившаго названіе основателя и главы итальянской школы.

Всю жизнь свою Вигано стремился къ тому, чтобы оставить потомству свои труды, которые, какъ и всякая пантомима, цѣнились только во время ихъ исполненія, а затѣмъ совершенно исчезали. Онъ пытался изобрѣсти или мимическій алфавитъ или же всѣ сцены увѣковѣчить посредствомъ „фризовъ“, раздѣленныхъ на такты и представляющихъ сюжеты въ постепенности его развитія; но мечтамъ его не суждено было осуществиться.

Вигано написалъ около пятидесяти хореографическихъ произведеній, большинство изъ которыхъ имѣло драматическое содержаніе.

La figlia d'ell aria.  
Raoul signor di Crequi.  
Riccardo cuor di Leone.  
Sammudria.  
Clotilde di Salerno.  
Gli uomini di Prometeo.  
I Giochi istmici.  
Gli Spagnuoli nell'isola cristina.  
Il noce di Benevento.  
Coriolano.  
La principessa del Bosca.  
Sammete e Tamiri.  
Ippotoo.  
Gli Sterlitz.  
Prometeo.  
Gli ussiti.  
Numa.  
Mirra.  
Psammi re d'Egitto.  
Otello.  
La spada di Kennete.  
La vestale.  
Giuta figlia Diottone.



I titani.  
La cimene.  
Alessandro nell'Indie.  
Le sabine.  
Giovanna d'Arco.  
Didone (посмертное, неоконченное).

#### МАЛЕНЬКІЕ КОМИЧЕСКІЕ БАЛЕТЫ:

Mazilli ed Orisco.  
Lo Sposo Sciocco.  
La fiera di Barcellona.  
I falsi Monetarii.  
La villanella et il semplice.  
Un equivoco.  
La portorella fortunato.  
Due case attique.  
Il ratto del Serraglio.  
Il diavolo fralle vendemmie.  
Il nuovo Pigmalione.  
Il ciabattino.  
Le tre mellarancie.  
La scuola del villaggio.  
Il colzolaio di Montpellier.

Во время дѣятельности Вигано начала свое служеніе искусству балерина Антуанетта Палерини. Очень долго блистѣла эта хореографическая звѣзда на итальянскихъ сценахъ. Своимъ громаднымъ мимическимъ талантомъ она много способствовала успѣху произведеній Вигано и его замѣстителей.





Антуаннета Паллерини въ роли Клеопатры.  
(Съ лит. кол. С. Х.).  
(Рис. 66).

Имя Паллерини гремѣло по всей Италіи. По красотѣ ея сложенія и по строгимъ очертаніямъ лица ее считали какъ бы созданною для олицетворенія античныхъ мѣологическихъ статуй. Дочь балетмейстера и комическаго танцовщика Филиппа Паллерини, Антуанетта обучалась танцамъ въ классѣ Вигано съ малыхъ лѣтъ. Сдѣлала она успѣхи такъ быстро, что уже четырнадцати лѣтъ отъ роду дебютировала на сценѣ небольшого миланскаго театра Лентаріо и затѣмъ вскорѣ перешла въ театръ „ла Скала“, гдѣ быстро проявила свой дѣйствительно выдающійся талантъ мимикки и танцовщицы.

Современники отзывались о талантѣ Паллерини восторженно; особенно хороша она была въ роли Клеопатры Египетской (Рис. 66). С. Вигано, говоря о своихъ балетахъ, постоянно восхвалялъ талантъ Паллерини и часто добавлялъ: „мнѣ бы хотѣлось быть Іисусомъ Навиномъ, чтобы остановить солнце годовъ моей Антуанетты, такъ какъ успѣхъ моихъ произведеній слишкомъ тѣсно связанъ съ этою артисткою“.

Въ это же время въ Неаполитанскомъ театрѣ С. Карло пользовалась громаднымъ успѣхомъ танцовщица Бругали. Благодаря оживленности въ танцахъ и выразительности въ пантомимѣ, артистка эта выходила изъ ряда обыкновеннаго,

хотя европейской славы себѣ не создала. Изъ Италіи она никуда не выѣзжала.

Послѣ смерти Вигано (1821 г.) на Миланской сценѣ до появленія Маріи Тальони смѣнились цѣлый рядъ балетмейстеровъ. Первенствовали Джіоѳа, вполне достойный замѣститель Вигано. Въ поставленные имъ танцы отличались художественностью, но почти всегда грѣшили чрезмѣрною длительностью.

Послѣ Джіоѳа, кромѣ Ганри и устарѣвшаго Монтичини долго подвизался плодовитый и талантливый хореографъ Гальцерони. Одаренный богатой фантазіей и искренно преданный искусству, этотъ балетмейстеръ очень удачно приновился какъ къ вкусамъ публики, такъ и къ характеру таланта приглашенныхъ балеринъ. Для любимицы Милана Паллерини онъ поставилъ „Марію Стюартъ“ (1826), „Баязетъ“ и „Октавій въ Египтѣ“.

Гальцерони былъ хореографомъ по призванію. Началъ онъ свою карьеру танцовщикомъ и обучался у отца Г. Джіоѳа. Не выносилъ онъ соперничества по искусству и отправился въ Парижъ, чтобы приемотрѣться къ артистамъ Большой оперы. Ихъ танцы показались ему настолько красивыми, что онъ сознался въ невозможности конкурировать съ французами и навсегда отказался отъ своей профессіи, посвятивши себя исключительно композиторской дѣятельности. Кромѣ вышепоименованныхъ произведеній имъ было поставлено еще много балетовъ, изъ которыхъ наиболѣе удачными были: „Антигона“, „Франческо де Римини“, „Послѣдній Висконти“ и другіе. Изъ его балетовъ долго держался „Гекторъ Фіерамоска“, благодаря прекрасно поставленному имъ „pas de quatre“, который исполняли французскій танцовщикъ Бретенъ съ тремя ученицами Миланской школы—Варренъ, Цамбелли и Фросси.

Кромѣ балетовъ сочиненія Гальцерони, интересны были балеты талантливаго француза Ганри, который въ разное время поставилъ въ Миланѣ восемь балетовъ („L'Assedio



di Calais", „Il castello degli spiriti" и др.). Имъ же въ этотъ періодъ времени въ Неаполѣ поставлено 12 балетовъ — „Амазонка", „Вильгельмъ Телль", „Ромео и Джульета", „Армида", „Орфей", „Донъ Жуанъ" и друг.

Въ 1827 году, въ Миланѣ въ качествѣ балетмейстеровъ дебютировали Картези и Тальони, которые поставили балеты „Pellia e Miletto" и „Ines di Castro" и затѣмъ въ 1828 году „Paria", „Il flauto incantato", „Don Eutichio della Castagna". Ихъ дѣятельность относится уже къ эпохѣ Маріи Тальони.

Въ первой четверти XIX в., Италія могла похвалиться многими хореграфическими звѣздами. Кромѣ Паллерини пользовались извѣстностью г-жи Геберлэ, Финартъ, Анжелиниъ, Бруньоли, В. Муланъ, Каррэй. Всѣ эти артистки соперничали другъ съ другомъ и соревнованіе ихъ принимало иногда очень острый характеръ. Въ то время, въ Миланѣ принято было за правило, что балетмейстеръ, ставившій на сцену новое произведеніе, выбиралъ для своего балета прима-балерину по личному усмотрѣнію. Артистка, желавшая танцевать на сценѣ ла Скала, не пренебрегала никакими средствами, чтобы понравиться балетмейстеру и быть приглашенною.

Какъ образецъ антагонизма между артистами, приводимъ эпизодъ при постановкѣ хореграфомъ Гальцерони балета „Октавій въ Египтѣ". Танцовщицы Анжелиниъ и Финартъ добивались ангажементу для созданія главной роли въ этомъ балетѣ. Гальцерони избралъ г-жу Финартъ, признанную имъ наиболѣе изычною и талантливою. Соперница ея Анжелиниъ въ свою очередь не дремала. Она уговорила своихъ вліятельныхъ поклонниковъ устроить въ день перваго представленія „Октавія" роскошный обѣдъ. Танцовщицу Финартъ упростили прійхать на этотъ обѣдъ и ее подпоили виномъ такъ, что артистка вышла на сцену въ полупьяномъ видѣ. Несчастная бодрилась и употребляла всѣ усилія, чтобы скрыть свое невмѣняемое состояніе, но публика все-таки замѣтила шатавшуюся артистку. На другой день въ газетныхъ отчетахъ были помѣщены замѣтки, что новый балетъ Гальцерони слѣдовало бы назвать не „Октавій въ Египтѣ", а Октавій въ Вальполлечелло" (мѣстность въ Италіи, славившаяся прекраснымъ виномъ).

Анжелиниъ наконецъ-таки добила дебюта на сценѣ ла Скала, но дебютъ этой малоспособной артистки послужилъ только торжествомъ ея соперницы Финартъ. Анжелиниъ уподобилась кометѣ, хотя и съ длиннымъ хвостомъ обожателей, но быстро закатившейся. Она танцевала только одинъ разъ. Ее жестоко освидали.

Значительнымъ успѣхомъ за это время пользовалась г-жа Геберлэ, бывшая любимица миланской публики въ теченіи многихъ лѣтъ. Для нея ставили балеты: Гальцерони — „Марія Стюартъ", — Гапри — „Амазонки", Клерико — „Матильда", „Малекъ-Адель" и другіе. Артистка гастролировала въ разныхъ городахъ Европы и особенно правилась публикѣ королевскаго театра въ Лондонѣ, гдѣ она танцевала съ французскимъ артистомъ Альберомъ. (Рис. 67).

Въ этотъ же періодъ времени, до появленія Маріи Тальони солидною репутаціею талантливыхъ артистовъ пользовались въ Италіи г-жа Бруньоли и г. Саменго, пожинавшіе лавры и въ столицѣ Англіи, гдѣ они выступали въ отдѣльныхъ дивертиссеменахъ. (Рис. 68).

Упомянувши о свистѣ, раздававшемся по адресу балерины Анжелиниъ, слѣдуетъ от-



Г-жа Геберлэ и г. Альберъ.  
Англ. лит. (Съ лит. кол. С. Х.).

(Рис. 67).



мѣтить характерныя нравы публики, прочно укрѣпившіяся на всѣхъ безъ исключенія итальянскихъ сценахъ. Свистъ и рѣзкіе знаки неодобренія публики, выражаемые неугоднымъ ей артистамъ, составляли заурядное явленіе въ Италіи. Подражаніе животнымъ, мяуканіе, шумъ и гамъ, особенно свистки въ ключи, безъ всякаго стѣсненія раздавались въ залѣ, если зрителямъ не нравился дебютантъ или пьеса. Иногда случались даже крупныя беспорядки въ зрительной залѣ. Развязность публики заходила иногда такъ далеко, что въ 1823 году мѣстная полиція вынуждена была въ театрѣ „ла Скала“ вывѣсить слѣдующее объявленіе:

Миланъ 7 января 1823 г.

„Признавая необходимымъ, чтобы во время спектаклей не нарушалось спокойствіе зрителей, доводится до всеобщаго свѣдѣнія, что если только раздадутся свистки или произойдетъ шумъ, то за-навѣсь будетъ немедленно опущенъ и спектакль будетъ считаться оконченнымъ“.

Подобныя объявленія, хотя и повторялись, но они мало помогали и не могли обуз-

дѣть горячихъ итальянцевъ. Они всегда считали себя въ театрѣ властелинами и никакіе запреты не въ состояніи были удерживать пылкихъ зрителей, признававшихъ за собою неотъемлемое право выражать одобреніе или неудовольствіе артистамъ, за дѣятельностью которыхъ они слѣдили съ большимъ вниманіемъ. Зрѣлища для итальянца были необходимою его духовною пищею, безъ которыхъ онъ не могъ существовать.

Характеренъ эпизодъ, случившійся въ первыхъ годахъ XIX вѣка (1818 г.). Мимикъ Моллиари на репетиціи балета „Деревянный мечъ“, соч. Гальцерони, въ театрѣ ла Скала, въ припадкѣ раздраженія, далъ нѣсколько толчковъ прима-ба-



Г-жа Бруньоли и г. Саменго.

Англ. лит. (Изъ кол. С. X.)

(Рис. 68).

леринѣ М. Біанки. Узнавъ о невѣжественномъ поступкѣ дерзкаго артиста, публика, при появленіи на сценѣ Моллиари, встрѣтила его внишительными свистками, на которые онъ отвѣтилъ оскорбительнымъ символическимъ жестомъ. Моллиари былъ немедленно арестованъ. Его продержали въ тюрьмѣ до слѣдующаго дня, съ тѣмъ, чтобы онъ снова выступилъ въ этой же роли. При входѣ въ театръ по распоряженію полиціи было вывѣшено слѣдующее объявленіе: „Артистъ Моллиари (мимикъ), возбудившій вчера неудовольствіе публики въ семъ Королевскомъ театрѣ, выступить сегодня съ тѣмъ, чтобы испросить у публики должное извиненіе“.

Поневоѣ артисту пришлось подчиниться. Передъ наполовненной залой онъ прочиталъ извиненіе. Иначе, ему грозила отставка.

Свистки, такимъ образомъ, достигли цѣли. Публика была удовлетворена. Она со-всѣмъ почти не считалась съ полицейскими мѣрами, полагая, что „за свои деньги“ она въ правѣ относиться критически къ сценическимъ представленіямъ. Какую бы клаузулу подсаживали въ свою пользу артисты, она дѣлалась безсильною передъ массою зрителей, которые въ Италіи безъ всякаго давленія извнѣ считали себя единственными цѣнителями и судьями всего, что имъ предлагали театральныя импрессаріо. Независимо отъ этого,



театры въ Италіи не рѣдко служили центромъ для политическихъ демонстрацій, такъ что революціонное движеніе изъ зрительной залы переходило на улицу. Свистки, такъ сказать, предшествовали уличнымъ безпорядкамъ. Въ виду этого, къ бурнымъ проявленіямъ публики и полиція относилась снисходительно, такъ что театральные свистки получили въ Италіи какъ-бы право гражданства.

Интересно отмѣтить еще начинающую, вопреки завѣтовъ Вигано, проникать на балетную сцену характерную особенность. Балеты, которые обыкновенно давались послѣ оперъ, для заключенія спектакля, имѣли сходство съ быстро смѣняющимся калейдоскопомъ. Въ теченіи 1 — 1½ часовъ, передъ зрителемъ быстро проходили сдѣдовавшія одна за другой сцѣнокъ, а то и болѣе картинъ. Декораціи мѣнялись безъ опущенія занавѣса. Артисты же на главныхъ роляхъ увлекались чрезмѣрною итальянскою виртуозностью, близко граничившею съ акробатизмомъ и уклонялись отъ задачъ хореографіи, совершенно пренебрегая законами эстетики. Что же касается кордебалетныхъ массъ, то онѣ двигались по сценѣ подобно солдатамъ на парадѣ. Благодаря строгой дисциплинѣ армія въ тюникахъ стройно совершала всевозможныя очень сложныя эволюціи, составлявшія непремѣнную принадлежность каждаго балета; но всѣ эти сотни фигурантовъ и фигурантокъ двигались по сценѣ, имѣя очень смутное понятіе о танцахъ. Отличались другъ отъ друга эти „балаблѣ“ только разностью цѣпныхъ, мишурныхъ аксессуаровъ, на изобрѣтеніе которыхъ итальянцы были большіе мастера. Пестрѣли, рыбили въ глазахъ зрителей блестящія погремучки. Самыя же группы и движенія массъ были почти вездѣ тождественны. Кордебалетъ не танцовалъ, а бѣгалъ, поднимая ноги то вправо, то влево. Онѣ совершали всевозможныя симметрическія эволюціи, останавливаясь по временамъ въ живописныхъ группахъ и позахъ, въ большинствѣ случаевъ очень схожихъ между собою. Быстрая смѣна декорацій, масса картинныхъ и бѣготня по сценѣ въ балетахъ какъ бы традиціонно удержались въ Италіи и до настоящаго времени. Все создавалось для глазъ, не оправдывалось сюжетомъ и не имѣло никакихъ мотивовъ для удовлетворенія эстетическаго вкуса публики.

Въ этотъ періодъ, а именно въ 1813 году, при театрѣ Ла Скала была учреждена танцевальная „Академія“, которой суждено было занять очень видное мѣсто среди танцевальныхъ школъ Европы. Это были расадники балетныхъ свѣтилъ XIX вѣка. Большинство прославившихъ себя въ этомъ вѣкѣ балеринъ получило свое хореографическое образованіе при Миланской академіи танцевъ, которая славилась своими талантливыми преподавателями и преподавательницами. Изъ нихъ въ началѣ XIX вѣка особенно извѣстностью пользовалась покинувшая сцену балерина Тереза Монтичини..... Въ Миланской школѣ воспитывались не однѣ только итальянки, но туда пріѣзжали балерины и другихъ національностей, которымъ преподавательницы давали уроки техники. Не всегда, однако, уроки эти приносили пользу, а служили иногда и во вредъ. Законы изящнаго забывались и пріѣзжія за совѣтами балерины рѣдко увлекались чрезмѣрною итальянскою виртуозностью, которая переходила въ акробатизмъ, не имѣвшій ничего общаго съ чистымъ искусствомъ. Къ этому учрежденію мы еще разъ возвратимся въ главѣ о танцевальной школѣ.







# XI.

Начало XIX вѣка въ Парижѣ. — Новое направленіе. — Балетмейстеръ Омеръ и его дѣятельность. — Балетъ „Сонамбула“. — Новая организація балетнаго персонала. — Танцовщикъ Дюпоръ. — Балетмейстеръ Гапри. — Постановка Гарделемъ „Павла и Виргиніи“. — Артистка Биготтини. — Балеты Блаша. — Успѣхъ „Мельниковъ“. — Комикъ Мазюръ. — Дебюты танцовщика Поль. — Его репертуаръ. — Балетмейстеръ Дидло. — Постановка „Зефира и Флоры“.



ПЕРВАЯ половина XIX вѣка была во Франціи очень богата артистическими силами. Въ хореографѣхъ-сочинителяхъ недостатка не было. На одной и той же сценѣ, особенно въ Парижѣ и въ Миланѣ, одновременно конкурировали другъ съ другомъ по нѣсколько балетмейстеровъ.

Пока Гардель числился въ парижской оперѣ главнымъ балетмейстеромъ, на этой сценѣ прошелъ цѣлый рядъ артистовъ, старавшихся поставить движущееся пластическое искусство на высокій пьедесталъ.

Отживали свой вѣкъ греческая мифологія и древняя исторія. Рекомендованные Новерромъ сюжеты изъ античнаго міра не находили себѣ прежнихъ усердныхъ поклонниковъ. Приближался вѣкъ романтизма, и балетмейстеры въ своихъ сочиненіяхъ, припоровавшаяся къ духу времени, выбирали сюжеты, взятые изъ жизни, съ примѣсью фантастическихъ элементовъ.

Такими балетмейстерами, какъ мы уже говорили, были новыя силы, не подчинявшіяся устарѣвшей указкѣ Гарделя и шедшія самостоятельно по новому пути. Не забывалась конечно художественная сторона добраго, стараго времени, которая не позволяла переходить за границы строгаго изящества.

Въ числѣ балетмейстеровъ съ такимъ направленіемъ, кромѣ упомянутыхъ уже Доберваля, Милона, Гапри, довольно видное мѣсто занималъ еще Жанъ Омеръ. (Рис. 69).

Совершенно случайно, Омеръ сдѣлался



Балетмейстеръ Омеръ.  
(Рис. 69).



ученикомъ Доберваля, который увезъ его съ собою въ Бордо. Тутъ Омеръ дебютировалъ въ качествѣ перваго танцовщика. Хотя танцы его были отчетливы, строго корректы, хотя видно было, что на ихъ изученіе было положено много труда, но его далѣйшей карьерѣ помѣшала его непомерно большой ростъ. Сознавая, что этотъ физическій недостатокъ не позволитъ ему стать въ разрядъ первыхъ танцовщиковъ, Омеръ серьезно началъ заниматься изученіемъ всѣхъ предметовъ, необходимыхъ для сочиненія балетовъ. Читалъ много, учился музыкѣ и рисованію; кромѣ того, внимательно слѣдилъ за тѣмъ, какъ Доберваль сочинялъ и ставилъ на сценѣ свои произведенія.

Послѣ такого самообразованія, Омеръ въ 1804 году былъ приглашенъ въ парижскую оперу, какъ дублеръ Милона. Дебютъ его не произвелъ особаго впечатлѣнія, но не этого добивался Омеръ. Ему хотѣлось блеснуть собственнымъ произведеніемъ и онъ наконецъ достигнулъ своей цѣли. Имъ поставленъ сначала балетъ „Двѣ креолки“, затѣмъ „Женни или тайный бракъ“ и „Антоній и Клеопатра“. Эти творенія окончательно утвердили за авторомъ репутацію прекраснаго хореографа.

Послѣ этого, Омеръ въ теченіи четырехъ лѣтъ пробылъ въ Вѣнѣ, гдѣ онъ сдѣлался общимъ любимцемъ публики, восхищавшейся его произведеніями, въ которыхъ въ Кертерн-торъ-театрѣ плѣняли французскія танцовщицы Виготтини и Шамеруа. Въ Вѣнѣ особенный успѣхъ имѣлъ его балетъ „Пажы герцога Ваудомскаго“, перенесенный затѣмъ въ Парижъ, гдѣ имъ поставлены еще „Мапонъ Леско“, „Джіоконда“, „Спящая красавица“ и „Сонамбула“.

Современники-хореографы упрекали его въ одной, непростительной, по ихъ мнѣнію, ошибкѣ. Они не могли помириться съ тѣмъ, что программы для балетовъ составлялъ не онъ самъ, а литераторы.

Первый опытъ въ этомъ направленіи былъ сдѣланъ съ балетомъ въ 3 д. „Сонамбула“, музыку къ которому написалъ Герольдъ, а программу составилъ драматическій писатель Скрибъ (1827 г.). Этотъ первый союзъ литературы съ хореографіей не былъ, однако, извѣстенъ публикѣ, потому что имя Скриба на афишѣ не значилось; но съ тѣхъ поръ въ Grand Opéra установилось прочное правило, чтобы балетныя программы непременно составлялись литераторами. Впослѣдствіи, сами балетмейстеры отнеслись къ этому новшеству очень благосклонно. Многие изъ нихъ сознавали, что сочиненія литературныхъ произведеній не ихъ дѣло и охотно принимали предлагаемые имъ сюжеты, для постановки которыхъ они входили въ общеніе съ сочинителями программъ.

„Сонамбула“ имѣла громадный успѣхъ. Ее неоднократно возобновляли и она выдержала 119 представленій. На первомъ спектаклѣ участвовали г-жи Тереза, Монтессю, Легалуа и другія, о которыхъ мы скажемъ впослѣдствіи.



ПРОХОДИЛО безумное время террора. Страсти успокаивались и дѣла Королевской Академіи, получившей названіе „Театра республики и искусствъ“, входили въ нормальную колею.

Балетный персоналъ въ это время получилъ правильную организацію. Лучшія три танцовщицы и три танцовщика зачислялись въ первый разрядъ, съ подраздѣленіемъ на „серьезныхъ“, „полухарактерныхъ“ и „комическихъ“. Первыми въ новой организаціи были зачислены: г-жи Клотильда, Гардель, Шевиньи и гг. Вестрисъ, Милонъ и превосходный мимъ Гюйонъ.

Въ полномъ блескѣ своего таланта находилась Клотильда, получившая въ 1800 году званіе первой танцовщицы и служившая лучшимъ украшеніемъ новыхъ балетовъ неуго-



мимаго Гарделя, который поставилъ за это время два балета „Возвращеніе Зефира“ и „Нинетта“. Оба они имѣли успѣхъ.

Въ 1802 году, двадцати трехъ лѣтъ, въ полномъ расцвѣтѣ своего таланта скончалась танцовщица Шамеруа. Отмѣчаемъ эту смерть, вызвавшую крупный конфликтъ съ католическимъ духовенствомъ. Оно отказало похоронить по христіанскому обряду эту талантливую артистку, потому что, по его мнѣнію, всякая артистка должна считаться отлученною отъ церкви. Вспомнили однако указы Людовика XIV (1669 года), которые гарантировали оперныхъ артистовъ отъ церковныхъ „громовъ“, и прахъ Шамеруа по прошествіи довольно продолжительнаго времени былъ наконецъ таки преданъ землѣ по христіански. Хоронившій артистку священникъ, тѣмъ не менѣе, былъ своимъ начальствомъ отрѣшенъ отъ исполненія обязанностей на три мѣсяца. Не помогли его громкія заявленія, что Іисусъ Христосъ приказалъ прощать даже и врагамъ.

Случай выдвинулъ артиста Дюпора. Заболѣлъ С. Аманъ и роль Зефира въ балетѣ „Нинетта“ была передана второстепенному въ то время Дюпору, блистательная карьера котораго началась съ этого знаменательнаго для артиста дня.



Балетмейстеръ Г. Гапри.

(Рис. 70).

Наступило время Имперіи Наполеона. Театръ искусствъ, переименованный въ Императорскую „Оперу“, вступилъ въ блестящій періодъ своей дѣятельности. Въ лицѣ Наполеона, хореографическое искусство приобрѣло властнаго покровителя. Совершенствуясь изъ года въ годъ, оно обосновалось такъ же прочно, какъ и лирическая драма.

Считаемъ небезинтереснымъ отмѣтить постановку въ 1805 году безмертной оперы Моцарта „Донъ Жуанъ“, имѣвшей косвенное отношеніе къ хореографіи. Въ этой оперѣ была представлена картина, ярко иллюстрирующая, такъ сказать, социальную исторію того времени. Такою картиною былъ балъ въ „Донъ-Жуанѣ“. На сценѣ присутствовали три оркестра. Первый изъ нихъ игралъ менуэтъ, сдѣлавшійся самымъ популярнымъ изъ всѣхъ менуэтовъ. Оттавіо танцевалъ его съ доной Анной—это была аристократическая пара. Вторымъ оркестромъ сливался съ первымъ, играя контру въ  $\frac{2}{4}$ , исполнявшуюся Донъ-Жуаномъ и

Церлиной — переходъ къ мѣщанству. Затѣмъ, третій оркестръ начиналъ сливаться съ первыми двумя, исполняя быстрый вальсъ, который танцевали Менорелло съ Мазетто; то былъ народный танецъ. Моцартъ контрапунктовалъ эту „соціологию“ танцевъ такъ, что три такта вальса приходились на одинъ тактъ менуэта, а три такта контры на два такта менуэта. Съ точки зрѣнія исторіи культуры, эта музыкальная картинка представляетъ собою удивительное сочетаніе стилей.

Въ 1803 году дебютировалъ ученикъ Гарделя, танцовщикъ Гапри. Онъ танцевалъ *pas de deux* съ Клотильдой. Эти артисты не могли быть незамѣченными, потому что оба они были очень высокаго роста, что не мѣшало имъ быть очень талантливыми. Печать хвалила эту „колоссальную“ пару. Говорили, что „въ тотъ вѣкъ, когда всѣ событія грандіозны, эта хореографическая пара вполне подходитъ къ эпохѣ“.

Гапри славился еще удивительно красивою, граціозною ногою. Художникъ Горасъ Верне говорилъ, что послѣ Аполлона Бельведерскаго нѣтъ въ мірѣ болѣе стройной ноги, какъ у Гапри.





М. Дюпоръ.  
(Рис. 71).

Быстро выдвинулся этотъ артистъ и, имѣя только 22 года отъ роду, онъ поставилъ балетъ „L'Amour à Cythère“; но первый опытъ оказался неудачнымъ. Его пригласили на театръ С. Мартенскихъ воротъ, гдѣ давали фееріи; тутъ онъ поставилъ два вставныхъ дивертисмента „Les sauvages à Floride“ и „Les deux savoyards“. Публикой они были приняты довольно благосклонно. (Рис. 70).

Дѣятельность этого хореографа заслуживаетъ быть отмѣченной. Хотя въ это время не было недостатка въ талантливыхъ сочинителяхъ-балетмейстерахъ, но и среди нихъ, личность Гапри была далеко не заурядная. На одномъ театрѣ С. Мартенскихъ воротъ имъ поставлено 17 хореографическихъ произведений (Самсонъ, Гамлетъ, Пандора, Вильгельмъ Телль, Ундины, Шао-Конгъ и др.). Изъ нихъ наибольшій успѣхъ имѣлъ „Гамлетъ“, доставившій балетмейстеру 36,000 франковъ, полученныхъ какъ авторское

вознагражденіе. Гапри провелъ много лѣтъ въ Миланѣ и Неаполѣ, гдѣ имъ поставлено было 20 балетовъ. Усвоивши себѣ лучшія черты изъ манеры постановки балетовъ Вигано, Гапри снова вернулся въ Парижъ, гдѣ онъ и окончилъ свою карьеру. Последнимъ его твореніемъ былъ поставленный въ Grand Opera балетъ „Островъ пиратовъ“ (1835 г.). Въ слѣдующемъ году холера похитила этого талантливаго хореографа, котораго оплакивали и какъ художника, и какъ человѣка, служившаго образцомъ честности и добродѣтели.

Не смотря на появленіе новыхъ способныхъ балетмейстеровъ, Гардель продолжалъ свою композиторскую дѣятельность. Въ 1804 году, онъ поставилъ новый балетъ „Achille à Scyros“, съ музыкой Керубини. Въ этомъ балетѣ Дюпоръ окончательно утвердилъ свою репутацію какъ танцора и какъ превосходнаго мимиста. (Рис. 71). Съ перваго же дебюта этотъ корректный виртуозъ сдѣлался серьезнымъ соперникомъ Вестриса. Въ слѣдующихъ годахъ онъ самъ сдѣлался балетмейстеромъ и поставилъ одноактный балетъ „Le voyage fixé“, въ которомъ онъ самъ исполнялъ роль Зефира. Публика раздѣлилась на два враждебныхъ лагеря. Одни восхваляли Дюпора; другіе же восторгалась Вестрисомъ. Претензіи Дюпора, признававшего себя „единственнымъ“, возрастали ежедневно. Во всѣхъ балетахъ, даже и не его сочиненія, онъ требовалъ, чтобы всѣ его „па“ были сочинены имъ самимъ. Но сраженіе было имъ проиграно. Гардель настоялъ, чтобы артисты въ его балетахъ исполняли только то, что онъ лично сочинялъ. Такъ въ 1806 г. въ его балетѣ „Paul et Virginie“ имѣла громадный успѣхъ молодая артистка Биготтини и, не смотря на то, что это время было „вѣкомъ пируэтовъ“, онъ въ новый балетъ не вставилъ ни одного пируэтта, придавши всѣмъ танцамъ характеръ наивно-пасторальный.

Въ нашей коллекціи автографовъ имѣется письмо Гарделя, показывающее уваженіе, съ какимъ въ то время относились артисты къ литераторамъ. Гардель послалъ билетъ въ театръ



Г-жа Биготтини.  
(Рис. 72).



автору „Paul et Virginie“, Бернардэну де С. Пьеру; при этомъ, онъ писалъ, что уже пять лѣтъ тому назадъ составилъ программу, заимствованную изъ этого „геніальнаго произведенія“ и только теперь рѣшился поставить на сцену сдѣланный имъ „слабый эскизъ этой трогательной и превосходной картины“. „Публика, закончила свое письмо Гардель, благосклонно приняла мой балетъ; но я считаю долгомъ заявить, что большая часть успѣха должна относиться къ вамъ, къ автору этого дивнаго произведенія“.

Въ это время, на балетномъ горизонтѣ появилась звѣздочка Биготтини (Рис. 72). При видѣ успѣховъ какъ на сценѣ, такъ и въ жизни танцовщицы Клотильды, Биготтини какъ будто задалась мыслью пойти по слѣдамъ этой артистки. Сначала она похитила у нея богатаго князя Поньятелли, а потомъ всецѣло отдалась искусству. Много работала она въ школѣ своего родственника, балетмейстера Милона и скоро добила виднаго положенія въ парижскомъ балетѣ.

Биготтини дебютировала въ балетѣ Гарделя „Психея“. Изящная фигура, красивое лицо, благородство движеній и легкость исполненія этой артистки сразу понравились публикѣ. Послѣдующіе ея дебюты, особенно въ балетѣ „Телемакъ“ въ роли Эвхарисы, прошли съ выдающимся успѣхомъ. Техника этой артистки не была блестяща; она не исполняла никакихъ трудностей и не стремилась поражать публику виртуозностью; но всѣ ея движенія, позы, жесты были просты, безискусственны, мягки и вполне гармонировали съ ея граціозною фигурою. Благодаря этимъ качествамъ, она получила званіе „первой танцовщицы“. Новерръ далъ о Биготтини слѣдующій отзывъ: „она хорошо сложена, лицо ея выразительно. Она быстро совершенствуется и идетъ по блестящимъ и легкимъ слѣдамъ красивыхъ ногъ нашей современной Терпсихоры (очевидно, Новерръ намекалъ на г-жу Гардель). Публика поощряетъ ее обильными рукоплесканіями; но любители желали бы, чтобы она больше обращала вниманіе на голову, бьетъ и руки. Для ея пользы необходимо, чтобы она держала ноги болѣе „выворотно“ (en dehors); тогда ея „антрша“ будутъ еще болѣе отчетливы и изящны“.

Биготтини въ теченіи двадцати лѣтъ не покидала подмостокъ театра. За это время она вела съ дирекціей обширную переписку. Изъ просмотрѣнныхъ нами писемъ Биготтини, хранящихся въ архивѣ Парижской оперы, не трудно прослѣдить карьеру этой интересной артистки. Послѣ своего перваго дебюта въ роли „Психеи“, она въ 1802 году обратилась къ вѣдающему театромъ министру-гражданину Шанпалю съ письмомъ, содержаніе котораго какъ будто не совсѣмъ вязалось съ балетными правами того времени.

„Я принадлежу къ семьѣ безупречной правдивости, писала она. Мои родители полагали, что артистка, посвятившая себя искусству, можетъ имѣть успѣхъ только при условіи, если спутникомъ ея таланта будетъ ея доброе поведеніе и въ частной жизни. У меня одно приданое—честное имя. Я не хочу жить и содержать себя за счетъ моей чести; желаю остаться достойною дочерью моихъ родителей и благодарною ученицею моего зятя балетмейстера Милона, которому я обязана своимъ талантомъ.“

Въ силу этихъ принциповъ, гражданинъ-министръ, осмѣливаясь просить вашего покровительства. Мнѣ предлагаютъ занять мѣсто „дублерши“; но это окончательно подорветъ мою энергію и не дастъ мнѣ возможности создавать новыя роли, которыя могли бы выдвинуть мой талантъ, и пр. и пр.“.

Биготтини была принята со званіемъ „замѣстительницы“, но всевластный Гардель, ревниво оберегавшій свою жену-танцовщицу, боялся новыхъ звѣздочекъ и долго оставлялъ въ тѣни ученицу своего соперника Милона. Особенныя пререканія вышли по поводу устранинія Биготтини отъ „концертнаго па“ въ балетѣ „Ташоманія“. Защитницей ея и ходатаемъ была ея сестра, жена Милона. Жалобы доходили до министра, который въ пространномъ письмѣ Гарделю требовалъ возстановленія правъ Биготтини. Письмо свое министръ оканчивалъ очень тонкимъ заявленіемъ: „рекомендую вамъ непременно передать это „па“ г-жѣ Биготтини и полагаю, что вы не откажетесь къ вашему прелестному балету добавить еще одно лишнее очарованіе“.

Изъ хранящейся въ оперномъ архивѣ переписки Биготтини, интересно еще письмо



ей доктора, удостоверяющее, что артистка не могла явиться на репетицію по случаю болѣзни, требовавшей ежедневныхъ ваннъ изъ нагара „лягушекъ“. Биготтини постепенно любила своей цѣли и вскорѣ по приказу (Il Vendimioire an 13, т. е. 30 октября 1804 г.) высшей администраціи ей были переданы всѣ пантомимныя роли г-жи Гардель. Жалованье ей увеличивали ежегодно и подъ конецъ своей карьеры она получала 10,000 франковъ. Независимо того, почти послѣ каждой исполненной новой роли, ей давали единовременно по 300 франковъ вознагражденія.

Репертуаръ ея былъ очень обширный. Лучшими считались ея роли въ балетахъ: „Венеціанскомъ карнавалѣ“ (Рис. 73), „Прозерпина“, „Оправданная служанка“, „Олимпія“, „Блудный сынъ“, „Кларі“, „Пажы герцога Вандомекаго“ (роль Виктора), „Сандрильона“ и др. Кромѣ того, Биготтини въ разныхъ дивертисментахъ не рѣдко танцевала при дворѣ императора Наполеона. По характеру своему, всѣ роли въ этихъ балетахъ рѣзко отличались одна отъ другой; Биготтини прекрасно справлялась съ ними, пользуясь постояннымъ успѣхомъ, особенно въ мимическихъ сценахъ, гдѣ вполне сказывалась подвижность ея миловиднаго лица.

Талантъ Биготтини былъ оцѣненъ и въ Вѣнѣ, куда по личному желанію императора австрійскаго она была приглашена для участія въ парадныхъ спектакляхъ по случаю Вѣнскаго конгресса. Тутъ самая изысканная публика восторженно принимала эту граціозную артистку.

Въ 1823 году, Биготтини оставила сцену и простилась съ публикою, исполнивши, за десять дней до своей отставки, роль пажы въ пьесѣ „Молодость Генриха V“. Не смотря на то, что пришлось играть вмѣстѣ съ знаменитою трагическою артисткою Марсѣ, Биготтини имѣла въ этой роли большой успѣхъ.

Биготтини была очень богата, благодаря ея связи съ милліонеромъ испанцемъ, графомъ де Фуэнтесъ, донъ Арманъ Пиньятели, съ которымъ она приняла нѣсколько дѣтей. Графъ умеръ раньше своей подруги и, не сдѣлавши никакого въ ея пользу завѣщанія, причинилъ артисткѣ не мало хлопотъ по полученію недвижимаго наслѣдства, находившагося въ Испаніи, въ „королевствѣ Валенсіи“. Объ этомъ имѣются интересные документы въ оперномъ архивѣ.

Сошла со сцены Биготтини. Въ качествѣ балетмейстера продолжалъ выступать Дюпоръ. Въ балетъ свой „Севильскій цирюльникъ“ онъ вставилъ интересный танецъ, состоявшій въ томъ, что одна артистка танцевала, а другая повторяла фотографически тѣ же движенія въ искусно сдѣланномъ зеркалѣ; но этотъ балетъ Дюпора нельзя назвать самостоятельнымъ, потому что талантливый балетмейстеръ Марсельскаго театра Блашъ поставилъ его гораздо раньше, подъ названіемъ „Альмавива“.

Упомянувши имя Блаша, полагаемъ необходимымъ остановиться на этомъ балетмейстерѣ, занявшемъ довольно видную страницу въ исторіи хореографіи.

Хотя дѣятельность Блаша ограничивалась почти исключительно провинціальными



Г-жа Биготтини въ балетѣ „Венеціанскій Карнавалъ“.

(Изъ кол. С. X.).

(Рис. 73).





Жанъ Б. Блашъ.

(Рис. 74).

театрами, но талантъ этого художника былъ выдающийся. По характеру своихъ сочиненій, требовавшихъ главнымъ образомъ пантомимныхъ дѣйствій, онъ былъ послѣдователемъ Новерра. Блашъ, родомъ французъ, обучался танцамъ въ Берлинѣ, гдѣ жили его родители. Тамъ, однако, не нашлось учителей, которые могли бы развить его талантъ, потому его отправили въ Парижъ, въ танцевальныя классы при Академіи музыки.

Въ 1786 году, Блашъ отправился въ провинцію въ качествѣ перваго танцовщика и балетмейстера. (Рис. 74). Отличный музыкантъ, онъ хорошо игралъ на скрипкѣ и, не обращая ни къ кому изъ композиторовъ, самъ сочинялъ музыку для своихъ хореографическихъ произведеній, при чемъ, конечно, всѣ его „па“ были въ полной гармоніи съ музыкой.

Въ успѣхъ своихъ балетовъ Блашъ вѣрилъ только тогда, когда лично убѣждался, что поставленную имъ пантомиму понимала публика, занимавшая дешевыя мѣста. По его мнѣнію, это былъ лучший судья его сочиненій.

И дѣйствительно, всѣ балеты Блана отличались удивительною прозрачностью сюжета. Всѣ сцены и связанные съ ними танцы настолько блистали силою фантазіи и искусствомъ, что въ короткое время Блашъ сталъ въ ряду лучшихъ балетныхъ сочинителей его эпохи.

Колоссальнѣйшій успѣхъ имѣлъ его комическій балетъ „Мельники“. Это былъ яркій типъ приличной буффонады, которая, не нуждаясь въ расходахъ ни на богатые костюмы, ни на блестящія декорации, облетѣла всѣ безъ исключенія европейскія сцены. Въ этомъ произведеніи сдѣлание комическихъ сценъ понятно было всей публикѣ, какъ малой, такъ и большой. Если бы его возобновили въ настоящее время, то конечно „Мельники“ заставили бы невольно посмѣяться здоровымъ, крѣпкимъ смѣхомъ одинаково какъ дѣтей, такъ и взрослыхъ. Представленные въ первый разъ въ 1787 году въ Монпелье „Мельники“ принесли счастливому балетмейстеру болѣе 60,000 франковъ проспектабельной платы. Цифра эта, конечно, на много возросла бы, если бы въ Россіи существовало авторское право, а въ Москвѣ и Петербургѣ „Мельники“ давались безпрестанно.

Прославилъ себя въ этомъ балетѣ сдѣлавшійся крупною величиною на театрѣ С. Мартенскихъ воротъ комикъ Мазюрье, превосходно, безъ всякаго шаржа исполнившій роль Мельника. (Рис. 75).

Поощренный успѣхомъ, Блашъ вскорѣ поставилъ въ Монпелье „Возвращеніе



Мазюрье въ бал. Мельники.

(Изъ кол. С. Х.).

(Рис. 75).



„Аполлона“ и сдѣлался желаннымъ балетмейстеромъ въ провинціальныхъ городахъ Франціи.

Перебравъ изъ Ліона въ Бордо, въ Марсель и Монпелье, онъ вездѣ оставлялъ слѣды своего плодотворнаго творчества.

Наконецъ, онъ попалъ и въ Парижъ, гдѣ въ „Оперѣ“ поставилъ „Сѣти Вулкана“, выдержавшій безостановочно 150 представленій. Онъ посвятилъ этотъ балетъ прусскому королю, какъ владѣльцу Берлина, мѣста своего рожденія. Король вознаградилъ его золотой медалью. (Рис. 76).

Излюбленнымъ же городомъ Блаша былъ Бордо, гдѣ онъ сдѣлался достойнымъ замѣстителемъ Доберваля, бывшаго любимцемъ этого города. Онъ тутъ сочинилъ: „L'Amour et la Folie“, „Daphnis“, „Apelle et Campaspe“, „L'amour au village“, „La noce villageoise“, „Les Traqueurs“, „La fête indienne“, „La fille-soldat“, „Medée et Jason“ и „La laitière polonaise“.

Въ этомъ послѣднемъ балетѣ Блашъ поставилъ въ первый разъ „pas“ конькобѣйцевъ, которымъ впослѣдствіи пользовались многіе балетмейстеры въ Парижѣ и въ Германіи \*).



Сцена изъ балета „Сѣти Вулкана“.

(Рис. 76).

Въ дѣятельности Блаша чувствуется постоянное колебаніе. Отдавая преимущество излюбленнымъ имъ сюжетамъ изъ обыденной жизни, Блашъ все-таки не могъ отрѣшиться отъ прежнихъ, неоднократно использованныхъ мифологическихъ фабулъ. Онъ полагалъ, что двери такой сцены, какъ „Grand Opera“, откроются ему только при постановкѣ балетовъ съ „классическими“ сюжетами изъ античнаго міра. Въ этомъ заключалась ошибка балетмейстера. Произведенія изъ устарѣвшаго репертуара XVIII вѣка ему славы не составили. А такой взятый изъ жизни балетъ, какъ „Мельники“, живутъ и до настоящаго времени.

Въ Ліонѣ, Блашъ поставилъ „Les vendangeurs“, благодаря прелестнымъ веселымъ сельскимъ танцамъ, имѣвший выдающійся успѣхъ, „Zephyre et Bosie“, „La chaste Suzanne“, „Cila et Glocus“, „Almaviva et Rosine“, въ которомъ знаменитое „pas de huit“, воспроизведенное отраженіемъ искусно поставленныхъ зеркалъ, вызвало всеобщій восторгъ.

На сколько Блашъ былъ плодотворенъ въ своихъ сценическихъ твореніяхъ, на столько же былъ онъ плодотворенъ и въ супружеской жизни. Онъ былъ женатъ два раза и отъ обѣихъ женъ имѣлъ тридцать двухъ дѣтей. Умеръ онъ въ 1834 году \*\*).

\*) „Конькобѣйцы“ были вставлены и въ оперу Мейербера „Пророкъ“, гдѣ имѣли громадный успѣхъ.

\*\*) Изъ многочисленнаго потомства Блаша, двое изъ сыновей его были также балетмейстерами, которые, впрочемъ, по таланту далеко не были равны отцу. Первый изъ нихъ былъ балетмейстеромъ въ парижскомъ театрѣ „С. Мартенскихъ воротъ“, гдѣ ставилъ комическіе балеты для знаменитаго мима комика Мазюрѣ, а второй три года къ ряду былъ балетмейстеромъ въ С.-Петербургѣ.



ОЗВРАЩАЯСЬ къ движенію хореографіи въ Парижской Академіи, можно упомянуть о несчастномъ случаѣ, происшедшемъ въ 1807 году въ балетѣ „Улиссъ“, соч. Милона. Танцовщица Обри, изображавшая Палладу, спускалась на облакахъ; механическая часть была такъ плохо приспособлена, что артистка упала съ высоты, сломавши себѣ въ двухъ мѣстахъ руку. Свидѣтельница этого случая, императрица приняла близкое участіе въ судьбѣ Обри. Въ пользу танцовщицы былъ устроенъ балъ въ Тюльери и кромѣ того, ей была выдана значительная пенсія, вполне обезпечившая ее существованіе.

Въ этомъ же балетѣ имѣла крупный успѣхъ г-жа Шевиньи, которая показала свой выдающійся мимическій талантъ въ сценѣ возвращенія Улисса.

Между тѣмъ, Гардель продолжалъ быть повластнымъ хозяиномъ хореографическаго міра въ Парижѣ. Протектируя своей женѣ, онъ не допускалъ къ дебютамъ даже своихъ ученицъ. Съ большимъ трудомъ молоденькой Госселенъ дали возможность протанцевать въ устарѣвшихъ танцахъ „Каравана въ Каирѣ“. Юную артистку, какъ мы уже говорили, приняли съ восторгомъ.



Г. Поль.  
(Изъ кол. С. Х.).  
(Рис. 78).



Балетмейстеръ Милонъ.  
(Рис. 77).

Не смотря на приглашеніе Милона въ качествѣ второго балетмейстера, Гардель не давалъ ему ходу и не переставалъ ставить свои произведенія, очень ловко приспособляясь къ каждому удобному случаю и стараясь угодить безпрестанно мѣнявшемуся направленію какъ въ политикѣ, такъ и въ искусствѣ.

Милону все таки удалось поставить балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ „Похищеніе Сабинянокъ“. (Рис. 77). Балетъ очень понравился; тогда Гардель досталъ изъ своего портфеля забытаго „Вильгельма Телля“ и представилъ его на усмотрѣніе Наполеона. Хотя сценарій и понравился императору, но онъ предложилъ разучить балетъ на сюжетъ „Enfant prodigue“. Постановка была грандіозная. Вестрисъ превзошелъ себя, а г-жа Биготтини танцевала и мимировала превосходно. Танцовщикъ же Бопрэ тронулъ публику до слезъ въ сценѣ, гдѣ невольникъ-негръ приходитъ на помощь блудному сыну, умиравшему съ голоду. Для нелюбимой имъ г-жи Госселенъ, Гардель вынужденъ былъ также дать роль. Не обошлось безъ каверзы; онъ заставилъ ее исполнить роль вымазанной въ черную



краску негритянки. Сначала публика не замѣтила артистки, но затѣмъ, когда задвигались ея черныя ножки, публика быстро узнала свою любимицу и проводила танцующую балерину шумными рукоплесканіями.

Въ 1813 году въ „Караванъ“ дебютировалъ танцовщикъ Поль, который сразу приобрѣлъ любовь публики. (Рис. 78). Это былъ первоклассный артистъ, вполне замѣнившій и Дюпора, и Вестрисовъ. Мало того, что онъ леталъ по сценѣ, но онъ поднимался отъ земли точно гуттаперчивый мячикъ. Въ преодолѣніи всякихъ техническихъ трудностей, Поль былъ виртуозомъ, не имѣвшимъ соперниковъ. Изящныя манеры и граціозныя движенія были тѣсно связаны въ самыхъ замысловатыхъ темнахъ. Особеннымъ успѣхомъ Поль пользовался въ роли „Зефира“. Благодаря этой роли и печать, и публика называли его не иначе, какъ „легкокрылымъ Зефиромъ“. Неменьше правилъ онъ и въ балетахъ „Кларн“, „Джоконда“, „Волшебной Лампы“ (рис. 79) и другихъ.

Артистъ этотъ неоднократно гастролировалъ въ Италіи и на лучшихъ европейскихъ сценахъ. Всюду онъ поддерживалъ свою репутацію перворазряднаго классическаго танцовщика строгой французской школы.

За это время замѣчается значительное уклоненіе отъ прежнихъ героическихъ, балетныхъ сюжетовъ. Въмѣсто мотивовъ изъ исторіи и мифологіи, балетмейстеры начали искать сюжетовъ изъ обыденной жизни. Такая постановка хореографіи публикѣ пришлась по вкусу и балеты изъ „буржуазной“ жизни, особенно съ сюжетами, вызывающими необходимость хорошей мимической игры, принимались публикою съ удовольствіемъ.

По примѣру Блаша, шелъ и Милонъ. Онъ прекрасно поставилъ балетъ въ 2-хъ дѣйствіяхъ „Нина“, въ которомъ г-жа Биготтини блистательно исполнила роль „сумасшедшей отъ любви“. Балетъ продержался на репертуарѣ до 1837 года. Его дали 191 разъ.

Въ 1814 году, не смотря на суровое военное время, дѣятельность парижской оперы не прекращалась. На другой же день послѣ вступленія въ Парижъ русскихъ и прусскихъ войскъ, въ присутствіи императора Александра I, давали „Весталку“.

Гардель же не дремалъ. Когда Людовикъ XVIII въ первый разъ въ 1814 г. посѣтилъ оперу, снова переименованную въ „Королевскую Академію



Поль въ разныхъ роляхъ.  
(Изъ кол. С. Х.).  
(Рис. 79).





Балетмейстеръ Дидло.

(Рис. 80).

Въ это время на балетномъ горизонтѣ появился балетмейстеръ Дидло. (Рис. 80). Въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ, онъ добивался постановки своего сочиненія „Зефиръ и Флора“, но Гардель и Милонъ интриговали противъ него, опасаясь серьезнаго соперника, который могъ занять ихъ мѣсто. Дирекція съ своей стороны отказывала Дидло, ссылаясь на то, что постановка произведенія неизвѣстнаго имъ автора обойдется на 10,000 франковъ больше, чѣмъ обыкновенно стоитъ новый балетъ.

И вношу эти деньги! заявилъ Дидло.

Препятствія такимъ образомъ были устранены. Балетъ „Зефиръ и Флора“ имѣлъ неслыханный успѣхъ. Флору танцовала г-жа Госселънъ, а Зефира г. Альбертъ. (Рис. 81). Благодарная дирекція изъ громаднхъ сборовъ возвратила внесенныя щедрымъ балетмейстеромъ деньги.

Выдающійся хореграфъ Дидло заслуживаетъ особаго вниманія. Такъ какъ лучшая пора его дѣятельности прошла въ С.-Петербургѣ, то болѣе подробно скажемъ о немъ въ отдѣлѣ о балетѣ въ Россіи.

Отецъ Дидло былъ балетмейстеромъ въ Стокгольмѣ и съ дѣтства предназначилъ сына къ профессіи танцора. Онъ не считался съ тѣмъ, что лицо сына было обезображено оспою и мало соответствовало красотѣ главенствовавшихъ въ то время на сценѣ Зефировъ, Амуровъ и Адонисовъ.

Учился молодой Дидло сначала подъ руководствомъ Доберваля и Вестриса и затѣмъ, по рекомендаціи Новерра, попалъ въ Лондонъ, гдѣ благодаря удачной постановкѣ балета его сочиненія „Ричардъ Львиное Сердце“, получилъ ангажементъ на нѣсколько лѣтъ.

Въ 1796 году онъ поставилъ лучший свой

музыки“, то ловкій балетмейстеръ, съ цѣлью польстить новому режиму, поставилъ сочиненный имъ къ случаю небольшой балетъ „Возвратъ лилій“.

Вернулся съ о. Эльбы на короткое время Наполеонъ, и въ апрѣлѣ 1815 года въ присутствіи бывшаго всемогущаго императора давали снова при громѣ рукоплесканій, привѣтствовавшихъ вернувшагося императора, „Весталку“ и отрывки изъ балета „Психея“.

Наконецъ, снова былъ возобновлено королевство и хореграфія продолжала завоевывать себѣ видное мѣсто въ Академіи музыки.

Гардель, конечно, не преминулъ воспользоваться случаемъ и поставилъ балетъ „Счастливый возвратъ“.

Музыку къ этому произведенію написали четыре композитора, въ ихъ числѣ былъ и Шнейцгоферъ, будущій композиторъ балета „Сильфида“.



Г. Альбертъ.

(Изъ кол. С. Х.).

(Рис. 81).



балетъ „Зефиръ и Флору“, танцевалъ съ Гимаръ и въ 1801 году отправился пожинать лавры въ Петербургъ; но хореографа все таки тянуло въ Парижъ, безъ санкціи котораго не могла прочно установиться его репутация. Въ 1815 году, какъ мы говорили, онъ добился постановки „Зефира и Флоры“. На спектакль присутствовалъ Людовикъ XVIII, приказавшій выдать хореографу 2,000 франковъ награжденія.

Ему предложили остаться балетмейстеромъ въ Grand Opéra, но Дидло, зная вліяніе всемогущаго въ то время интригана Гарделя, предпочелъ вернуться въ Петербургъ, гдѣ до 1829 года оставался балетмейстеромъ и вмѣстѣ съ тѣмъ профессоромъ танцевъ въ казенномъ театральномъ училищѣ.

Начиная съ 1816 года, въ составѣ балетной труппы произошло много перемѣнъ. Огюсть Вестрисъ покинулъ сцену, простившись съ публикою въ балетѣ „Блудный сынъ“.

Въ слѣдующемъ 1817 году дебютировалъ танцовщикъ Блазель, который оставилъ посвященный Гарделю серьезный трудъ о теоріи хореографическаго искусства.

Въ 1818 году сошелъ со сцены комическій танцовщикъ Бопре.

Изъ поставленныхъ за это время балетовъ, имѣлъ нѣкоторый успѣхъ „Clary“, соч. Милана. Тутъ, г-жа Виготтини проявила свой мимическій талантъ въ такой степени, что публика „плакала“ при видѣ ея выразительной пантомимы.

Остался въ репертуарѣ балетъ „Les pages du duc de Vandome“ и балетъ въ 4-хъ дѣйствіяхъ „Mars et Venus“, соч. Блаша, съ музыкой Шницгофера.

Въ 1822 году дебютировала въ Парижской Оперѣ, прибывшая изъ Лондона, прославившаяся своею красотою танцовщица Меркандотти. Талантъ ея далеко не соответствовалъ количеству ея любовныхъ похвощеній, которыми она затмила своихъ парижскихъ товарокъ по искусству. Она, между прочимъ, дебютировала и въ балетѣ „Нина“ и, несмотря на наружный успѣхъ, дирекція все-таки не сочла возможнымъ пригласить ее на сцену „Grand Opéra“. Англійскіе художники того времени часто изображали въ каррикатурахъ эту „знаменитость“, быстро закатившуюся съ хореографическаго горизонта (Рис. 82).

За это время сошли со сцены г-жа Виготтини и извѣстный своею воздушностью танцовщикъ Поль.

Не смотря на обиліе хореографовъ, поставлявшихъ свои произведенія на парижскую сцену въ началѣ XIX вѣка, танцевальное искусство продолжало оставаться въ прежнихъ рамкахъ. Обязательно вводились въ оперы хореографическіе, малоосмысленные дивертиссементы и кромѣ того ставили самостоятельныя балеты въ одномъ или нѣсколькихъ дѣйствіяхъ съ танцами и мимическими сценами. Хотя сцены эти и были связаны между



Карриатура на Меркандотти. (Изъ кол. С. Н. Х.).  
(Рис. 82).



собой опредѣленнымъ сюжетомъ, но балетмейстеры все таки не могли еще отрѣшиться отъ глубоко засѣвшихъ рутинныхъ, при постановкѣ, приѣмовъ.

Долго не сходящій съ репертуара безсодержательный „Караванъ въ Каиръ“ пересталъ нравиться. Щедро использованные въ прошедшихъ вѣкахъ мифологическіе сюжеты, хотя и возбуждали еще прежній интересъ, но они встрѣчали рѣзкія порицанія и насмѣшки. Даже облетѣвшій весь міръ балетъ, соч. Дидло „Зефиръ и Флора“ вызвалъ критическую, далеко не лестную для него оцѣнку извѣстнаго писателя Л. Пэриэ. Онъ осмѣивалъ Зефира съ крыльями на спинѣ, поемѣялся надъ высокимъ „Амуромъ“ въ юбкахъ, котораго критикъ представлялъ себѣ не иначе, какъ ребенкомъ съ крыльями, а онъ былъ изображенъ дороднымъ, рослымъ танцовщикомъ и проч.

Перестала нравиться Гарделевская „Пенхей“; возбудилъ также очень незначительный интересъ балетъ Блаша „Марсъ и Венера или сѣти Вулкана“. Приключенія „небеснаго адюльтера“, рассказанныя Гомеромъ и перенесенныя на балетную сцену, быстро канули въ Лету забвенія.

Взамѣнъ ихъ, стали ставить балеты, принявшіе болѣе жизненное направленіе. Между прочимъ, имѣлъ выдающійся успѣхъ „Нина или сумасшедшая отъ любви“, благодаря тому, что въ этомъ балетѣ осуществлена была давно назрѣвшая потребность связать танцы съ драматическимъ дѣйствіемъ. Не смотря, однако, на потуги освѣженія репертуара, старыя традиціи все таки брали верхъ. Виновны были, конечно, полновластные распорядители судьбами хореграфическаго искусства, балетмейстеры, считавшіе себя непогрѣшимыми жрецами установившихся балетныхъ догматовъ. Замкнутые въ узкомъ классицизмѣ, они преувеличивали незыблемость правилъ, примѣняемыхъ ими на сценѣ съ поразительнымъ педантизмомъ. Воля и талантъ артистовъ были подавлены требованіями профессоровъ „пирюэта“, не допускавшихъ ни малѣйшихъ проявленій личной фантазіи исполнителей. На сценѣ царилъ полный деспотизмъ классическихъ каноновъ, отъ которыхъ не дерзали отступать ни одинъ изъ исполнителей.

Между тѣмъ, приближалась эпоха романтизма, широко захватившая обширныя слои литературы и музыки.

Упрямые классики хореграфіи, въ виду новыхъ вѣяній, должны были по неволѣ преклониться передъ наступившею эпохою; она, конечно, коснулась и застоянаго танцевальнаго искусства, взволновавши то затишье, въ которомъ упорно оставалось оно въ теченіи многихъ лѣтъ.

Революцію въ балетѣ, однимъ взмахомъ своихъ крыльевъ, совершила Тальони, появленіе которой положило рѣзкую грань между устарѣвшими и новыми формами хореграфіи.





# СПИСОКЪ

## БАЛЕТОВЪ ВЪ ПАРИЖСКОМЪ ОПЕРНОМЪ ТЕАТРѢ ДО ТАЛЬОНИ

1740 — 1826.

### ПРОДОЛЖЕНІЕ ЭПОХИ ГЛЮКА.

Длинный рядъ пьесъ патриотическаго содержания составили репертуаръ Оперы въ 1793 и 1794 годахъ, „Торжество республики“, „Le Siège de Thiouville“, „Fabius“ (съ балетомъ), „Miltiade à Marathon“, „Ce que peut la Liberté“, „La réunion du 10 Aout“, санкюлотная драма въ 5 д. съ декламацией, пѣніемъ, танцами и военными эволюціями, въ 5 дѣйствіяхъ.

Кромѣ нихъ были поставлены:

1793. — „Свадьба Фигаро“ Мопарта и

„Судъ Париса“, балетъ въ 3 д., музыка гражданъ Гайдна и Мегюля, текстъ и танцы соч. гражданина хореографа Гарделя.

„LA ROSIERE REPUBLICAINE“, опера въ 1 д.

Въ эту пьесу патриотическаго содержания вставлено много танцевъ, которые исполняли г-жи Периньонъ, Дюшменъ, Миллеръ, Кулонъ и гг. Вестрисъ, Нивелонъ и Кулонъ.

1797. — „ANACREON CHEZ POLYCRATE“, опера въ 3 д., музыка гражданина Гретри.

Въ танцахъ: г-жи Гардель, Периньонъ и др. и гг. Вестрисъ и Нивелонъ.

Затѣмъ, шли оперы съ танцами: „Apelle et Campaspe“, „Олимпія“, „Adrien-Mevais“ и „Leonidas“.

1799. — „HERO ET LEANDRE“, пантомимный балетъ въ 1 д., соч. хореографа Миллона.

Участвовала вся балетная группа.



1800. — „LA DANSOMANIE“, шутка-пантомима въ 2 д., музыка Мегюля, соч. Гарделя.

Имѣла большой успѣхъ, благодаря чудесному исполненію. Авторъ, хореографъ Гардель игралъ на скрипкѣ и исполнилъ старинный менуэтъ, въ которомъ онъ имѣлъ возможность блеснуть своими изящными манерами.

Этотъ балетъ выдержалъ 246 представлений.

„PYGMALION“, пантом. балетъ въ 2 дѣйствіяхъ, соч. хореографа Миллона.

Балетъ не имѣлъ шумнаго успѣха, но за то исполненіе было великолѣпное. Составъ персонала былъ превосходный. Участвовали г-жи Гардель, Шамеруа и др. и гг. Вестрисъ, Дюпоръ и Волье.

1801. — „LES NOCES DE GAMACHE“, балетъ-пантомима въ 2 д., музыка Лефевра, соч. гражданина хореографа Миллона.

Хотя печать сурово отнеслась къ этому балету, но онъ долго не сходилъ съ репертуара, благодаря превосходному составу группы.

Участвовали: Китри—г-жа Шевиньи, Базиль — Вестрисъ, Донъ-Кихотъ — Омеръ, Санхо-Бопрэ. Танцевали: г-жи Гардель, Шамеруа и друг.; гг. Дюпоръ, Тальони и друг.

1801. — „LES MYSTERES D'ISIS“, опера въ 4 дѣйствіяхъ, музыка Мопарта.

Отмѣчаемъ эту оперу, потому что видную въ ней часть занимала хореографія. Участвовали: г-жи Клотильда, Гардель, Шевиньи, Шамеруа, Л. Тальони и гг. Омеръ, Тальони, Дюпоръ и Бопрэ.

1801. — „LE CASQUE ET LES CO-



LOMBES“, балетъ въ 1 д., соч. Гарделя.

Полный неуспѣхъ. Даже не повторили.

— „LE RETOUR DE ZEPHIR“, дивертиссементъ въ 1 дѣйстви, соч. Гарделя.

Поправился. Давали 65 разъ.

1802. Двѣ оперы „Семирамида“ и „Тамерланъ“, муз. Винклера съ большими балетами, при участіи всей труппы.

1803.—„DAPHNIS ET PONDROSE“, балетъ пантомимный въ 2 д., соч. Гарделя.

— „LUCAS ET LAURETTE“, балетъ въ 1 д., соч. Миллона.

На столько низменного пошиба былъ этотъ балетъ, что его признали недостойнымъ для „Театра Искусствъ“ и потому былъ немедленно снятъ съ репертуара.

— „ANACRÉON OU L'AMOUR FUGITIF“, опера-балетъ въ 2 д., муз. Керубини; танцы поставлены Гарделемъ.

Пьеса была осмѣяна. Критикъ изъ „Débats“ не пожалѣлъ знаменитаго композитора, заявивши, что не смотря на свое итальянское имя, Керубини въ этомъ произведеніи сказался больше нѣмцемъ, чѣмъ итальянцемъ.

1804. „ACHILLE A SCYROS“, пантомимный балетъ въ 3 д., музыка Керубини. Поставленъ Гарделемъ.

Участвовали: г-жи Биготтини, Сольнье и гг. Дюпоръ, Гардель и Миллонъ.

1805. „DON JUAN“, лирическая драма въ 3 д., музыка Моцарта (аранжирована Калькбреннеромъ).

Постановка этого балетнаго произведенія великаго Моцарта составляетъ одну изъ гнуснѣйшихъ страницъ въ исторіи французской оперы. Калькбреннеръ искалъ до неузнаваемости неузнаваемую музыку этой оперы. Новые либреттисты Тюрингъ и Бальо, при помощи палача Калькбреннера совершили настоящее святотатство, дерзнувши передѣлать на свой ладъ, какъ текстъ, такъ и музыку гениальнаго композитора.

Знаменитый менуэтъ былъ поставленъ Гарделемъ. Его съ успѣхомъ исполнили г-жи Вестрисъ, Гардель, Л. Тальони и гг. Вестрисъ, Бопрэ и Браншо.

„L'AMOUR A CYTHÈRE“, пантомимный балетъ въ 2 д. хореографа Гапри.

Успѣхъ не увѣичалъ этого слабаго произведенія.

1806.—„FIGARO“, пантом. балетъ въ 3 д., соч. хореографовъ Дюпора и Влаша.

Этотъ балетъ былъ сначала представленъ въ Марсели. Изобрѣтеніе сцены урока танцевъ противъ зеркала принадлежитъ Влашу. Артистка танцевала позади натянутой газовой занавѣски, изображавшей зеркало.

— „PAUL ET VIRGINIE“, музыка Крейцера. Поставленъ Гарделемъ, впервые названнымъ на афишѣ балетмейстеромъ императора и короля.

Громадный успѣхъ танцевъ и музыки. Очень долго держался на оперной сценѣ. Возобновляли его ежегодно, до 1828 г. Выдержалъ 108 представлений.

Играли роли: Виргиніи—г-жа Гардель, г-жи Латуръ—г-жа Сольнье, Маріи—г-жа Виготтини, Поль—С. Амонъ, Доминго г. Вестрисъ.

„L'HYMEN ET ZEPHIR“, дивертиссементъ въ 1 дѣйстви, соч. Дюпора.

Успѣха никакого.

1807. „LE RETOUR D'ULYSSE“, героическій балетъ въ 3 д., соч. хореографа Миллона.

Успѣхъ средний. Исполненіе превосходное.

Эту эпоху завершила лирическая трагедія въ 3 д. „LE TRIOMPHE DE TRAYAN“, музыка Персіуса, танцы Гарделя.

Это ничтожное въ музыкальномъ и хореографическомъ отношеніяхъ произведеніе было поставлено съ цѣлью чествовать побѣдоносное возвращеніе Наполеона.

### ЭПОХА СПОНТИНИ.

1807.—„LA VESTALE“, лир. трагедія въ 3 дѣйствіяхъ, музыка Спонтини.

213 представлений этой оперы свидѣтельствуютъ о громадномъ ея успѣхѣ. Въ





довольно значительной хореографической части, участвовали г-жи Клотильда, Гардель, Швиньи. Затѣмъ при возобновленіяхъ участвовали лучшія балетныя силы: М. Тальони, Фицъ Джемсъ, Пріора и друг.

1808.—„AMOUR D'ANTOINE ET CLEOPATRE“, историческій балетъ въ 3 д., съ музыкой Крейцера. Поставленъ балетмейстеромъ Омеромъ.

Успѣхъ былъ умѣренный; но журнальная критика отмѣтила превосходную игру г-жи Швиньи въ роли Октавіи. Писали, что „ея лицо—это точное зеркало тѣхъ страстей, которыя непрерывно и быстро проходятъ въ этой роли“.

— „VENUS ET ADONIS“, балетъ соч. Гарделя.

Создали роли: Венеры — Клотильда, Терпсихоры—г-жа Гардель, Талии—г-жа Швиньи, Дианы—г-жа Биготтини, Аполлона—Вестрисъ и Адониса—г. Монжуа.

„ALEXANDRE CHEZ APOLLON“, балетъ героич. въ 1 д., соч. Гарделя.

1809.—„LA FÊTE DE MARS“, дивертисментъ, поставленный Гарделемъ съ музыкой Крейцера.

1810. — „PERSEE ET ANDROMÈDE“, балетъ въ 3 д. съ музыкой Мегюля. Поставленъ Гарделемъ.

— „LES BAYADÈRES“, опера въ 3 д., музыка Кателя.

Опера эта имѣла большой успѣхъ и мы упоминаемъ о ней потому, что хореографической части было отведено видное мѣсто.

1812. — „L'ENFANT PRODIGE“, пантомимный балетъ въ 3 д., соч. хореографа Гарделя.

1813.—„NINA OU LA FOLLE PAR AMOUR“, пант. балетъ въ 2 д., соч. Миллона.

Балетъ имѣлъ большой успѣхъ. Превосходно играли г-жи Биготтини и Швиньи. Его возобновляли нѣсколько разъ и роль Нины была короною въ репертуарѣ г-жи Ноблѣ.

1815.—„L'ÉPREUVE VILLAGEOISE“, пантом. балетъ въ 2 д., соч. балетмейстера Миллона.

Участвовали г-жи Клотильда, Фанни Біасъ и друг.

— „L'HEUREUX RETOUR“, одноактный патріотическій дивертисментъ, соч. Гарделя и Миллона.

Поставленъ по случаю возвращенія династіи Бурбоновъ.

— „FLORE ET ZEPHIRE“, анакреонтическій балетъ въ 2-хъ д., соч. Лидело.

Имѣлъ громадный успѣхъ. Держался на репертуарѣ до 1826 года, выдержавши 169 представлений.

1816.—„LE CARNAVAL DE VENISE“, пантом. балетъ въ 2-хъ д., соч. хореографа Миллона.

Успѣхъ громадный. Его возобновляли ежегодно вплоть до 1838 года. Въ немъ участвовали г-жа Биготтини, а затѣмъ при возобновленіи—г-жа Ноблѣ и Фанни Эльсбергъ.

Послѣ этого, хореографическое произведеніе это было забыто, за исключеніемъ только знаменитаго мотива „Венеціанскаго Карнавала“, который, послѣ исполненія его скрипачомъ Паганини, варіировался виртуозами на всѣхъ инструментахъ.

1818.—„PROSERPINE“, пант. балетъ въ 3 д., соч. Гарделя.

Счастливый дебютъ композитора музыки Шнейцгофера, будущаго творца музыки балета „Сильфиды“.

1820.—„CLARI OU LA PROMESSE DE MARIAGE“, пант. балетъ въ 3-хъ д., соч. Миллона.

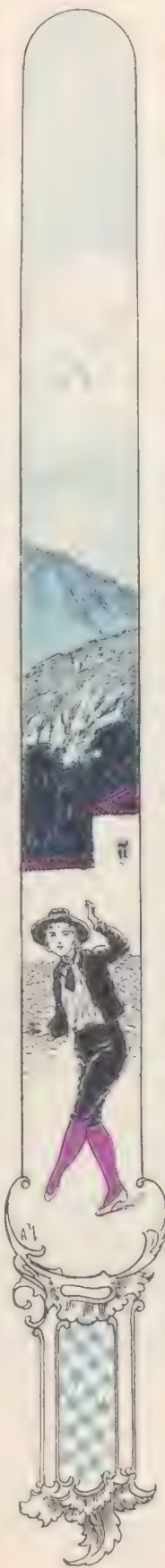
Большой успѣхъ какъ балета, такъ и г-жи Биготтини, исполнившей главную роль. 92 представленія.

— „LES PAGES DU DUC DE VANDOME“, балетъ въ 1 д., соч. Миллона.

Очень большой успѣхъ. Отличалась г-жа Биготтини въ мужескомъ костюмѣ.

1822. „ALFRED LE GRAND“, пант. балетъ въ 3 д., соч. Омера.

Современная печать отмѣтила успѣхъ этого произведенія только въ смыслѣ его сложной и прекрасной обстановки. На сценѣ военная музыка; битва на мосту, черезъ который, сражаясь, переходилъ Альфредъ. Критика при этомъ сдѣлала замѣчаніе, что вышедшій раскланиваться передъ публикою, вызванный группою въ 2—3 десятка зрителей, хореографъ Милонъ не долженъ полагать, что эти вызовы были знакомъ того, что балетъ удаченъ, какъ хореографическое произведеніе.





1823. — „CENDRILLON“, балетъ-феерія въ 3-хъ д., соч. хореграфа Декомба.

Участвовали: г-жи Биготтини, Ноблэ и г. Поль.

— „AÏNE, REINE DE GOL-CONDE“, пант. балетъ въ 2 д., соч. Омера.

— „LE PAGE INCONSTANT“, бал. анакреонтическій въ 3 д., соч. Доберваля, поставленъ Омеромъ.

Этотъ балетъ былъ данъ для прощальнаго бенефиса г-жи Биготтини. Ее замѣнила г-жа Ноблэ.



1824. — „ZÉMIRE ET AZOR“, балетъ-феерія въ 3 д., сочиненіе хореграфа Дегей.

Не имѣлъ никакого успѣха, не смотря на то, что ему было предпослано предисловіе балетмейстера, въ которомъ онъ заявлялъ, что это произведеніе составляетъ плодъ его долговременныхъ наблюденій и трудовъ.

Конецъ этого періода завершился постановкою въ 1826 году балета соч. хореграфа Блаша „Mars et Venus“, въ 4 дѣйствіяхъ.

Участвовали: г-жи Ноблэ, Монтессю и гг. Альберъ, Поль и другіе.



(Изъ кол. С. X.).

(Рис. 83).









НОГА ТАЛЬОНИ

ВСЕ РИСУНКИ ВЪ ЭТОЙ ГЛАВѢ СНЯТЫ СЪ СОВРЕМЕННЫХЪ ОРИГИНАЛОВЪ  
ИЗЪ СОБРАНІЯ С. Н. Х.





XII.

## ТАЛЬОНИ.

I.

1827—1832.



Эпоха романтизма. — Марія Тальони и ея фигура. — Отецъ - учитель. — Его изгнѣдъ на танцовщицу. — Новый родъ искусства, созданный Тальони. — Дебютъ Тальони въ Вѣнѣ и Штутгартѣ. — Ея репертуаръ. — Появленіе Тальони въ Парижѣ. — Репертуаръ Тальони. — Второй прѣздъ Тальони. — Участіе въ Вильгельмѣ Теллѣ и въ Робертѣ Дияволѣ.

ВЪ ЭПОХУ романтизма и на хореграфіи долженъ былъ отразиться духъ времени, коснувшійся одинаково какъ литературы, такъ и всѣхъ родовъ искусства.

Хореграфія также не могла оставаться чуждою общему движенію двадцатыхъ и тридцатыхъ годовъ XIX вѣка. Тальони должна была народиться и, дѣйствительно, ея воздушный образъ очаровалъ Европу, преклонившуюся передъ талантомъ лучшей представительницы царствовавшего въ то время романтизма.

Съ появленіемъ Тальони, начался блестящій, полный расцвѣтъ хореграфическаго искусства. Взошла заря новой, свѣтлой эпохи и открылись невѣдомые до того времени хореграфическіе горизонты.

Въ балетныхъ программахъ совершился рѣзкій переходъ отъ греческихъ мифологическихъ элементовъ въ міръ романтизма. Античныя божества уступили мѣсто стихійнымъ сказочнымъ существамъ, взятымъ изъ легендъ разнообразныхъ народностей.

Появленіе на хореграфическомъ небосклонѣ Маріи Тальони, вспорхнувшей изъ темныхъ лѣсовъ холодной Швеціи, вызвало во всей Европѣ бурю восторговъ по адресу бѣлокурой дочери Сѣвера.

Дочь итальянца-балетмейстера Павла Тальони и шведки Анны Кирстенъ, знаменитая





*Marie Taglioni*

(Рис. 84).

балерина родилась въ Стокгольмѣ въ первомъ десятилѣтѣ XIX столѣтія \*). Фигура молодой Тальони не предвѣщала ей успѣховъ. Она была очень плохо и не пропорціонально сложена. Чрезмѣрно удлиненныя руки и ноги представляли собою анатомическій курьезъ. Талія у нея была короткая, грудь узкая и спина нѣсколько сторбленная. Когда отецъ повезъ ее учить въ Парижъ, то всѣ смѣялись надъ „этою маленькой горбушкой“. Лицо ея также не отличалось правильностью линий: носъ былъ длинный и острый.

Такимъ образомъ, можно смѣло сказать, что свою колоссальную артистическую репутацію она приобрѣла не красотою, а громаднымъ талантомъ, сразу порвавшимъ связь съ старыми балетными традиціями.

Нельзя не удивляться, что при недостаткѣ физическихъ данныхъ, эта женщина совершила такой крупный переворотъ въ хореграфіи! Это была танцовщица, затмившая всѣхъ своихъ предшественницъ. Это была сама Терпсихора. Воздушный безъ усилий, скромный, пренеполненный поэзіей танецъ Маріи Тальони проникалъ въ душу зрителей.

И дѣйствительно, она создала новый, невѣдомый до нея танецъ, новое искусство дѣвственное и воздушное, сотканное изъ цѣломудренной, неподдѣльной граціи, въ которой сочетались своеобразныя хореграфическія приемы, связанныя съ строгими традиціями благородной классической школы.

Одинъ изъ французскихъ поэтовъ писалъ о ней: „М. Тальони заставляетъ невольно думать о тѣнистыхъ и прохладныхъ долинахъ, гдѣ передъ взорами удивленнаго прохожаго появляется внезапно бѣлое видѣніе изъ ствола развѣстатаго дуба. Она напоминаетъ тѣ шотландскіе призраки, о которыхъ говоритъ Вальтеръ Скоттъ, призраки блуждающіе при лунномъ свѣтѣ вокругъ таинственнаго фонтана, съ ожерельями изъ капель вечерней росы и съ золотистыми нитями вмѣсто пояса“. (Рис. 84).

\*) О Тальони имѣется довольно значительная литература. Біографы ея не сходятся въ опредѣленіи года ея рожденія. Одни утверждаютъ, что она родилась въ 1804 году, другіе же говорятъ, что она появилась на свѣтъ въ 1809 году. Принимая во вниманіе, что дебютъ ея состоялся 10-го іюня 1822 года, мы склонны думать, что ей въ это время было никакъ не менѣе 15—16 лѣтъ отъ роду, а не тринадцать, какъ подчеркиваютъ біографы. Въ 13-лѣтнемъ возрастѣ Тальони была еще совершенно дѣвочкою и едва-ли была въ состояніи, какъ увѣряютъ ея хвалители, „свергнуть съ пьедестала“ любимицу вѣнской публики Геберлэ. Потому годомъ рожденія Тальони слѣдуетъ принять средній между 1804—1809 годами. Это будетъ вѣрнѣе.



Это красивое лирическое сопоставление вполне обрисовывало образ безплотной Тальони.

До появления этой артистки танцы были не болѣе, какъ красивымъ ремесломъ. Вергались и скакали хотя и изящно, но часто безъ всякаго смысла. Появилась эта чаровница и ремесло превратилось въ искусство. Старые боги хореографіи рухнули.

Достигнутыми результатами Тальони прежде всего была обязана своему отцу. Очень посредственный балетмейстеръ, сочинившій нѣсколько малоосмысленныхъ балетовъ. Филиппъ Тальони понималъ, что для артистки требуется также нѣчто и другое, кромѣ того, что давали танцевальныя школы во Франціи и Италіи. Уроженецъ Милана, переселившийся на сѣверъ, былъ весь пропитанъ романтизмомъ того времени. Онъ изучилъ сказки и легенды, гдѣ царствуютъ гномы, духи, русалки, легкокрылыя дочери воздуха и пр. Подъ ихъ влияніемъ онъ сообразилъ, что среди этого фантастическаго міра находится настоящее мѣсто танцовщицы, которая должна всегда казаться неземнымъ созданиемъ, постоянно витающимъ въ воздушномъ пространствѣ, откуда она появлялась только временно среди смертныхъ. Онъ хотѣлъ, чтобы танцовщицу поддерживали невидимыя крылья, которыя, вопреки законамъ тяжести, могли бы переносить ее какъ птицу съ мѣста на мѣсто.

Отецъ Тальони требовалъ легкости „баллона“ и въ то же время не разрѣшалъ дочери ни одного жеста, ни одного аттигюда, которые могли бы нарушить чувства скромности и приличія.

Такимъ образомъ, онъ стремился создать артистку, не имѣющую ничего общаго съ представительницами такъ называемой классической школы. Почвою для которыхъ было исключительно одно земное. Давая такой смыслъ танцамъ, Филиппъ Тальони прежде всего сдѣлалъ реформу въ костюмѣ. Онъ окончательно изгналъ накрахмаленныя панье и атласную матерію: уничтожилъ голубиные крылышки и вывелъ изъ употребленія наслѣдіе XVIII вѣка, мушки, которыя артистки наклеивали себѣ на лицо. На мѣсто тяжелыхъ юбокъ съ фижмами, онъ нарядилъ свою дочь въ длинное бѣлое муслиновое платье, легкими складками ниспадавшее нѣсколько ниже коленъ. Къ этому упрощенному костюму единственнымъ украшеніемъ допускался вѣткой вѣнокъ на голову.

Эти новшества растревали традиціонную школу. Перемена была такъ наглядна и рѣзка, что бывший въ то время директоромъ оперы Веронъ считалъ возможнымъ начертать параллель между ученіемъ реформатора Тальони и бывшими классическими хореографами.

Отецъ Тальони, говоритъ онъ, основалъ школу совершенно различную отъ школы Гарделя и Вестриса. Обѣ эти школы представляли рѣзкій контрастъ. Вестрисъ обучалъ граціи и обворожительности. Онъ былъ сексуалистомъ. Онъ требовалъ вызывающихъ улыбокъ и обольстительныхъ позъ и аттигюдъ, иногда даже лишенныхъ скромности.

Школа же и стиль Тальони-отца составляли совершенно противоположное. Онъ требовалъ граціозной, свободной легкости всѣхъ движеній, преимущественно воздушности.



(Рис. 85).



элеванці, тѣсно связанныхъ съ исключительною женственностью. Онъ постоянно твердилъ своей дочери: „нужно, чтобы всѣ женщины и молодая, невинная дѣвица могли любоваться тобою, не краснѣя; чтобы твои танцы были пренеполнены вкусомъ, деликатностью и нѣжностью“.

Вестрисъ желалъ, чтобы танцовали какъ въ древнихъ Аѳинахъ, подобно вакханкамъ и куртизанкамъ. Тальони же требовалъ отъ танцевъ почти мистической и духовной наивности и простоты.

И дѣйствительно отцу удалось создать изъ дочери артистку неподражаемую по легкости, граціи и скромности. Концомъ поски едва приподнимая свои легкія одежды, она казалась созданіемъ неземнымъ.

Это порханіе по сценѣ доставалось артисткѣ благодаря усиленнымъ ея занятіямъ съ отцомъ, который подчинилъ ее самому строгому режиму. Ни страшная усталость, ни слезы молодой артистки, ничто не могло смягчить сердце отца, требовавшаго неустанной работы. Онъ былъ увѣренъ, что создастъ изъ дочери хореграфическую звѣзду первой величины и создалъ ее. На сколько онъ цѣнилъ талантъ своей дочери, можно

судить по слѣдующему эпизоду. Когда Марія Тальони была въ Лондонѣ, то для ежедневныхъ упражненій отецъ устроилъ въ ея квартирѣ покатый полъ. Жившій этажемъ ниже англичанинъ послалъ сказать, что прыжки артистки мѣшаютъ ему спать. Отецъ считъ это за оскорбленіе. „Скажите этому господину, что это неправда! Я, отецъ, никогда не слышалъ шума шаговъ моей дочери, и если бы это случилось, то я ее прокляну“.

Въ томъ же Лондонѣ случился оригинальный эпизодъ, заставившій о себѣ говорить почитателей Тальони. У артистки пропала любимая ея прекрасная собачка. Она обѣщала нашедшему пять фунтовъ стерлинговъ вознагражденія. На другой день неизвѣстное ей лицо заявило, что собачка найдена и можетъ быть ей возвращена за обѣщанныя деньги. Отправленъ былъ слуга, который принесъ совѣмъ другую собачку. Тальони, однако, была утѣшена; на другой день, когда къ ней привели ея любимицу, она вынуждена была уплатить еще пять фунтовъ. Оказалось, что это вымогательство было продѣлано однимъ и

тѣмъ же лицомъ, знавшимъ заранее, что артистка не пожалеетъ и десяти фунтовъ. Мы привели этотъ незначительный случай потому, что онъ послужилъ поводомъ къ появленію извѣстнаго портрета Тальони „съ собачкой“. (Рис. 85).

Тальони начала свою карьеру въ Вѣнѣ въ 1822 году въ балетѣ, специально для нея сочиненномъ ея отцомъ „Пріемъ молодой нимфы ко двору Терпенхоры“. Она невольно обратила на себя всеобщее вниманіе, потому что вышла на сцену въ костюмѣ совершенно новаго покроя, въ удлиненныхъ юбкахъ изъ легкой матеріи, благодаря чему артистка получила возможность блеснуть своей воздушностью. Въ античной классической рамкѣ молодая артистка исполнила рядъ варіацій собственной фантазіи и совершенно новаго, оригинальнаго стиля. Увѣряютъ, что при первомъ выходѣ на сцену, Тальони отъ волненія забыла свое „па“, но быстро оправившись, прислушавшись къ игривой музыкѣ, она по вдохновенію исполнила „па“ собственной импровизаціи. Оно было настолько удачно, что артистку публика вызвала восемь разъ. Своимъ талантомъ она быстро затмила славу бывшей въ то время любимицы вѣнской публики танцовщицы Геберля. Слѣдующимъ дебютнымъ балетомъ Тальони былъ „Гамлетъ“. Это грузное хореграфическое



Тальони и Штумльмюллеръ въ балетѣ „Земира и Азоръ“. (Рис. 86).



произведеіе, съ совершенно неудобопримѣ-  
нимымъ къ балету трагическимъ сюжетомъ,  
успѣха никакого не имѣ-  
ло, потому и танцы дебю-  
тантки оказались блѣд-  
ными.

Изъ Вѣны.  
въ 1824 году  
Тальони отпра-  
вилась въ Па-  
рижъ, гдѣ она  
любилась дебю-  
та въ театрѣ  
С. Мартенскихъ  
воротъ. О спек-  
такляхъ на этой  
сценѣ Тальони  
не любила вспо-  
минать и да-  
же замалчива-



„Pas de cinq“ съ М. Тальони.  
Бал. „Аглая“.  
(Рис. 87).

турныя танцовщицы Пирсонъ, С. Роменъ, Мерен и другія; мужской персоналъ состав-  
ляли Тальони-сынъ, Штульмюллеръ и гротески и мимы Фенцль, Стасни и другіе арти-  
сты. Въ репертуаръ входилъ балетъ „Земира и Азоръ“ (рис. 86), также и анакреонти-  
ческій балетъ „Аглая“, гдѣ будущая сирѣнда имѣла большой успѣхъ въ „pas de cinq“.  
(Рис. 87). Любовью публики пользовался еще балетъ „Жако или бразильская обезьяна“.  
Произведеіе это хотя и не подходило къ серьезному таланту Тальони, но оно публикѣ  
нравилось, дѣлало сборы и долго держалось на разныхъ европейскихъ сценахъ. (Рис. 88).  
Въ балетѣ „Мечъ и Конь“ (Swerdt und Lanze) очень нравился воинственный танецъ  
амазонокъ (рис. 89). Кромѣ того, давали комическій балетъ „Виноградная лоза“ и Марія



М. Тальони въ бал. „Жако, браз. обезьяна“.  
(Рис. 88).

ла ихъ, потому что на париж-  
скую публику она никакого вне-  
чатлѣнія не произвела.

Изъ Париза Тальони пере-  
летѣла въ Штутгартъ,  
гдѣ быстро при-  
обрѣла искреннее  
расположеніе пуб-  
лики и особенно  
придворныхъ.

Балетную  
труппу въ  
Штутгартѣ  
кромѣ Тальони-  
отца, никогда  
не разставав-  
нагося съ сво-  
ею дочерью, со-  
ставляли Марія  
Тальони, пе-

Тальони блестяла своимъ талантомъ въ балетѣ „Вечеръ у индій-  
скаго Раджи“, гдѣ она произвела фуроръ въ на-  
съ шалью, которое она исполняла съ партнеромъ  
Тальони-сыномъ. (Рис. 90).

Все эти балеты, исполненные въ началѣ  
артистической карьеры Тальони, хотя и имѣли  
условный успѣхъ, но  
они оставили по себѣ  
очень незначительный  
слѣдъ въ исторіи хоре-  
графіи.

Разставшись съ  
Штутгартъ, гдѣ коро-  
лева даже плакала при  
прощаніи съ своей лю-  
бимницей, будущей Сирѣ-  
ндой, Тальони отпра-  
вилась на гастроли въ  
Мюнхенъ. Въ столицѣ  
Баваріи репертуаръ  
былъ тотъ же, что и въ



Штудгартѣ. Король и королева обласкали четырнадцатилѣтнюю балетную звѣздочку, выразивши удивленіе по поводу ея громаднаго таланта.

Успѣхомъ на незначительныхъ германскихъ сценахъ Тальони не довольствовалась. Ее тянуло въ парижскую оперу, въ міровой центръ хореграфическаго искусства. Наконецъ, она попала на сцену „Grand Opera“ и въ іюль 1827 года дебютировала въ балетѣ „Сципіецъ“ или „Амуръ-живописецъ“. Затѣмъ, послѣдовательно танцевала въ „Весталкѣ“ и въ балетахъ „Марсъ и Венера“, „Фердинандъ Кортесъ“, „Баядерки“ и наконецъ въ „Венеціанскомъ Карнавалѣ“. Юная артистка въ этихъ балетахъ вышла полною побѣдительницею.

Строгіе цѣнители парижане были обворожены новымъ родомъ не заученныхъ танцевъ дебютантки. Тальони скользила, порхала, летала безъ видимыхъ усилій. Этотъ инкѣмъ еще не практиковавшійся родъ техники по своему изяществу, конечно, не могъ не понравиться. Особенно большое впечатлѣніе производила одна красивая аттитюда Тальони: верхнюю половину своего корпуса, съ поднятыми къ небу руками, она подавала впередъ, въ то время какъ одна нога оставалась вытянутою назадъ. Артистка какъ будто уносилась въ пространство. Въ такой „аттитюдѣ“ Тальони воспроизведена многими живописцами и скульпторами. Публика наконецъ поняла, что въ чистомъ искусствѣ можно плѣнять любителей красоты не одними только страстными позами и игривыми улыбками.



М. Тальони и Тальони-сынъ. Въ бал. „Вечеръ у Раджи“.

(Рис. 90).



М. Тальони и г. Штуммюллеръ; г-жа Пирсонъ и Тальони-сынъ.

Въ бал. „Мечъ и Колье“.

(Рис. 89).

Послѣ кратковременной поѣздки въ Мюнхенъ, Тальони снова вернулась въ Парижъ. Протанцевала блестящее па въ „Осадѣ Коринфа“ и исполнила роль Лидіи въ балетѣ того же названія. Въ 1829 году она появилась въ отживавшемъ свой вѣкъ балетѣ Гарделя „Психея“. Она исполнила главную роль въ бенефисѣ заслуженнаго маститаго автора „Психеи“, праздновавшаго сто пятае представленіе едва ли не лучшаго своего произведенія. Въ „Психеѣ“ Тальони затмила пользовавшихся въ то время значительною любовью публики г-жъ Монтессю, Легалуа и другихъ танцовщицъ, со времени появленія Тальони отошедшихъ на второй планъ. Во время этого спектакля, въ первый разъ на сцену былъ брошенъ букетъ. Имя этого новатора-смѣльчака записано въ лѣтописяхъ Парижской Оперы. Это былъ архитекторъ Дюпоншель.

Жадный до денегъ Тальони-отецъ выпрашивалъ у директора оперы хотя и краткіе, но



частые отпуски для своей дочери, которую онъ возилъ на гастроли въ разные европейскіе города. Между прочимъ Марія Тальони танцевала и въ Берлинѣ, гдѣ ей рекомендовали не выступать въ балетѣ „Баядерки“. Щепетильный дворъ и слѣдовавшее за нимъ высшее общество не могли допустить этого балета на королевской сценѣ, потому что артисты, по ихъ мнѣнію, были одѣты въ слишкомъ легкіе костюмы и танцы были нѣсколько рискованны. Тальони, однако, не подчинилась этой „рекомендаціи“ и выхлопотала разрѣшеніе танцевать въ этомъ балетѣ.

Побѣда артистки была полная. Король и публика были въ восторгѣ отъ поэтического, пренебреженнаго граціи и наивной женственности ореола, которымъ артистка окружила роль сладострастной по программѣ баядерки.

Танцевала она и въ Лондонѣ, гдѣ ея талантъ принесъ ей вмѣстѣ съ рукописаніями и не малое число фунтовъ стерлинговъ.

Въ томъ же 1829 году въ первое представленіе „Вильгельма Телля“, соч. Россини, Тальони изъ уваженія къ композитору согласилась исполнить не подходившій къ ея таланту національный „характерный“ тирольскій танецъ, подъ аккомпаниментъ одного вокальнаго хора.

За неимѣніемъ балетовъ, приспособленныхъ къ таланту Тальони, дирекція возобновила „Зефира и Флору“ соч. Дидло, гдѣ партнеромъ артистки былъ молодой танцовщикъ Перро, который задумалъ сдѣлать крутой переворотъ въ технику танцевъ. Онъ задался идеей отрѣшиться отъ архаическихъ доктринъ Вестриса и сдѣлался проповѣдникомъ новаго романтическаго танца.

Затѣмъ, специально для Тальони былъ поставленъ „Богъ и Баядерка“ съ музыкой Обера.

Танцы въ этой піесѣ были поставлены Тальони-отцомъ и конечно были приспособлены къ таланту его дочери. Блистательно протанцевала она *pas de deux* съ г-жею Ноблѣ, подчеркнувшей свою классическую школу. Въ этомъ произведеніи какъ будто желали воскресить прелесть ультра-классическія доктрины, но это не совсѣмъ подходило къ таланту Тальони, потому и успѣхъ ея былъ не такой, какъ ожидали. (Рис. 91).

Въ 1830 году Тальони на короткое время была приглашена въ Лондонъ, гдѣ она расшевелила сердца хладнокровныхъ, просвѣщенныхъ мореплавателей. Поэтическая артистка поколебала разсудочность англичанъ, отдавшихъ должное представительницѣ искусства, не бывшаго у нихъ въ почетѣ.

Въ одной изъ лондонскихъ газетъ появился слѣдующій отзывъ о Тальони: „Перышко райской птицы, лепестокъ розы на крыльяхъ зефира, бабочка, порхающая съ цвѣтка на цвѣтокъ, ласточка, скользящая въ своемъ полетѣ по поверхности воды—служатъ эмблемами легкости и красоты, но Тальони не только не уступаетъ имъ въ этихъ качествахъ, но даже превосходитъ ихъ“.

Въ 1831 году, въ Парижѣ было поставлено прогремѣвшее на весь міръ произведеніе Мейербера, опера „Робертъ Дьяволъ“. Композиторъ ввелъ въ эту оперу цѣлое дѣйствіе



Сцена изъ оперы „Богъ и Баядерка“.

(Рис. 91).



балета, въ которомъ Тальони пошла въ свою сферу, въ царство „тѣней“. Тутъ сказался стиль Тальони, то есть ея воздушность и поразившая всѣхъ легкость танцевъ. Она была олицетвореніемъ безплотной, неуловимой тѣни.

На первомъ представленіи „Роберта“ Тальони едва не погибла. Въ ожиданіи своего выхода изъ могилы, она замѣтила, что съ колосниковъ оторвалось облако, которое неминуемо должно было ее придавить. Увидавъ угрожающую ей опасность, она, сдѣлавъ прыжокъ, выскочила подобно молніи въ тотъ моментъ, когда тяжелая декорація упала какъ разъ на то мѣсто, гдѣ она находилась.

Мейерберъ былъ до такой степени обвороченъ исполненіемъ Тальони, что при постановкѣ „Роберта“ на другихъ европейскихъ сценахъ онъ требовалъ почти обязательнаго участія Тальони. Вообще, хореграфическая часть въ „Робертѣ“ была очень красиво и поэтично поставлена балетмейстеромъ Коралли. Во второмъ дѣйствіи большой успѣхъ имѣло *pas de cinq*, блистательно исполненное лучшими звѣздочками балета—Ноблѣ, Монтессю, Дюпонъ и Юлія.



Вѣеръ, принадлежавшій Тальони.  
Собственность танцовщицы г-жи Карсавиной. Онъ подаренъ ей наслѣдникомъ мужа Тальони,  
графомъ Ж. де Вуазенъ.

(Рис. 92).





1832 1884.



Сильфида. — Перевооротъ въ хореграфіи. — Новые принципы. Колоссальный успѣхъ Сильфиды. — Сюжетъ этого балета. Отзвѣды печати. Портреты. Поездка въ Лондонъ, Петербургъ, Вѣну, Стокгольмъ. Ованіи въ этихъ городахъ. — Реформа балетныхъ костюмовъ. Трико и тюники. Прощаніе съ публикой. — Бѣдность артистки. Ея брачный контрактъ. — Ея смерть. — Значеніе Тальони въ хореграфіи.

Н АКОНЕЦЪ, въ 1832 году отецъ Тальони попалъ на достойный для дочери балетъ. Поставили „Сильфиду“ на сюжетъ тенора Нурри съ музыкой Шнейцгоффера. Не смотря на бѣдность содержанія и на ничтожество музыки, вечеръ этотъ былъ триумфомъ артистки. Публика была въ какомъ-то упоеніи. Это было торжествомъ не только Тальони, но и новыхъ принциповъ, введенныхъ ею въ искусствѣ. Прочно установилась въ балетѣ романтическая поэзія.

Дѣйствіе этого произведенія происходило въ Шотландіи. Молодой крестьянинъ долженъ былъ жениться на красивой крестьянкѣ. Но въ него влюбился духъ воздуха—„Сильфида“. Наградивши крестьянина поцѣлуемъ, Сильфида улетаетъ черезъ каминъ. Въ то время какъ смущенный женихъ надѣваетъ обручальное кольцо на палецъ невесты, снова показывается Сильфида, которая быстро срываетъ кольцо и увлекаетъ съ собою невесту.

Второе дѣйствіе происходитъ въ гѣсу, около пещеры волшебницы. Слетаются разные фантастическія существа. Каждое изъ



КРЫЛЬЯ ПАДАЮТЪ!  
(Изъ бал. Сильфида).  
(Рис. 93).





Сцена изъ балета „Сильфида“. (Рис. 94).



нихъ кидаетъ въ горячій котелъ разныя снадобья. Варится напштокъ, который пьютъ пляшущіе вокругъ неземные духи. Раздаютъ другъ другу талисманы и волшебница беретъ себѣ очарованный шарфъ. Послѣ разнообразныхъ танцевъ, существа исчезаютъ въ пространствѣ. Туманъ разсѣвается. На живописномъ пейзажѣ показывается Сильфида съ молодымъ крестьяниномъ. Ихъ окружаютъ нимфы, но крестьянинъ не обращаетъ на нихъ вниманія и старается уловить быстро ускользящую отъ него Сильфиду. Появляется его покровительница волшебница, передающая ему шарфъ, который, по ея словамъ, на вѣки долженъ связать его съ неуловимой Сильфидой. Но едва коснулся онъ шарфомъ до воздушнаго существа, какъ быстро падаютъ ея крылышки: (Рис. 93) Сильфида умираетъ. Вдали проходитъ свадебная процессія бывшей невесты крестьянина, которая выходитъ замужъ за его соперника. Въ отчаяніи, онъ въ безпамятствѣ падаетъ на землю. (Рис. 94).

Мотивъ балета совершенно подходилъ къ таланту Тальони. Окружавшая артистку атмосфера была въ высшей степени романтична и вполнѣ соответствовала воздушнымъ полетамъ балерины, которая съ поразительною легкостью привидѣнія, подобно лунному сіянію, скользила въ поэтической обстановкѣ. Не она носила пристегнутыя къ ней крылья бабочки, а казалось, что крылья поднимали въ пространство это порхавшее воздушное созданіе.

Прекраснымъ партнеромъ Тальони былъ начинавшій свою карьеру будущій балетмейстеръ Мазилье. (Рис. 95 и 96).

Въ новомъ балетѣ не было избитаго классицизма сюжета, какъ въ балетѣ „Зефиръ и Флора“. У артистки была роль, специально приспособленная къ ея дарованію. Хореографическое произведеніе это окружило артистку атмосферой, вполнѣ подходившей къ ея гениальному таланту. Отъ дѣйствія, отъ декораций

и отъ танцевъ вѣяло романтизмомъ. Сама Сильфида, въ лицѣ Тальони, была верхомъ совершенства. Легкія крылышки, придѣланныя къ ея плечамъ, казались не театральнымъ аксессуаромъ, но органомъ, необходимымъ для олицетворенія поэтической Сильфиды. Воздухъ былъ ея стихіей. (Рис. 97).

Одинъ изъ современныхъ газетныхъ критиковъ сдѣлалъ слѣдующій отзывъ о Тальони въ роли Сильфиды: „Нѣтъ болѣе геометрическихъ линій и фигуръ, нѣтъ болѣе страстныхъ сценъ, нѣтъ игры глазъ и вызывающихъ улыбокъ! Не видно больше угловатыхъ локтей, сжатыхъ рукъ! Нѣтъ того дѣланнаго искусства, которое характеризовало



Тальони и Мазилье.  
(Рис. 95).



Сцена изъ 2 д. „Сильфиды“.  
(Рис. 96).





ТАЛЬОНИ.

Съ рисунковъ разныхъ художниковъ въ роли „Сильфиды“.  
(Рис. 97).



отживающую школу. Въ жесты въ полной гармоніи. Тальони своей фигурой рисуетъ чудные контуры, округленные чистотою и изяществомъ линий. Не одиѣ ея помы танцуютъ, а она вся „воздухъ“, какъ будто весь ея корпусъ уносится крыльями къ небсамъ“.

Первое представленіе „Сильфиды“ вызвало бурю восторговъ какъ въ печати, такъ и въ публикѣ. О Тальони писали, что она танцевала, уподобляясь лунному сіянію въ одной изъ балладъ Шекспира. Съ опущенными глазами, спокойно порхала она подобно безплотной тѣни, плѣняя восторженныхъ зрителей своей граціей и скромностью.

Говорили, что другой артистки, подобной Тальони, не было и не будетъ. Во всѣхъ ея движеніяхъ была естественность и правда. Скромная улыбка, тихій взглядъ, граціозныя движенія, когда она поднималась на воздухъ. Тальони танцевала такъ, какъ поютъ птицы, не сознающія, что онѣ поютъ.

Ни малѣйшаго усилія въ танцахъ. Казалось, что „царица воздуха“ порхала только потому, что ее поднималъ легкій вѣтерокъ, переносившій артистку съ мѣста на мѣсто. Она не прибѣгала къ какимъ-либо сложнымъ движеніямъ: технически трудные эффекты были для нея чужды. Танцы ея, безъ вызывающихъ, обворожающихъ взглядовъ и улыбокъ, были чисто анакреонтическіе. Въ нихъ чувствовалась идиллія въ самомъ лучшемъ ея смыслѣ. Воздушная, скромная, она поражала зрителя благородствомъ движеній, и правы были тѣ, которые говорили, что она могла танцевать и въ храмѣ, не оскорбляя святости этого мѣста.

Теофиль Готье опредѣлилъ талантъ Тальони слѣдующимъ сопоставленіемъ: „Это крица тѣлественнаго некусства. Она молится погамъ“!

Говорили, что Тальони это „безплотная мысль“, порхающая въ надзвѣздныхъ



Второе дѣйствіе „Сильфиды“.

(Рис. 98).



Афиша перваго представленія „Сильфиды“.

(Рис. 99).



краяхъ. Сравнивали ее съ дивною, цѣломудренною мадонною художника Корреджіо и пр. и пр.

Лучшій изъ парижскихъ критиковъ того времени Т. Готье громче всѣхъ возвѣстилъ побѣду, одержанную Сильфидою-Тальони. Этотъ бывшій прежде противникъ романтизма, строгій судья въ области хореграфіи сдался, вынужденный измѣнить свой взглядъ на охватившее всю Европу новое вѣяніе.

Этотъ балетъ, говоритъ онъ, создалъ въ хореграфіи новую эпоху. Романтизмъ окончательно приобрѣлъ право гражданства въ царствѣ Терпсихоры. Послѣ Сильфиды прежніе балеты должны быть сданы въ архивъ. Оперѣ теперь необходимы гномы, ундины,

саламандры, эльфы, пери и виллисы—все это мистическое населеніе, такъ легко поддающееся фантазіи балетмейстера.

Его предсказаніе сбылось. Розовое трико водворилось окончательно. Греческіе котурны были замѣнены атласными башмаками. Наступило царство свѣтлаго тюля, прозрачнаго тарлатана. Длинные юбки были замѣнены короткими тюниками, которыя въ Парижѣ прозвали „тю-тю“. Съ тѣхъ поръ (1832 г.) артистки совершенно освободились отъ связывавшихъ ихъ движенія тяжелыхъ нарядовъ. Наступила полная свобода балетныхъ костюмовъ. Воздушныя тюники сдѣлались всеобщимъ „мундиромъ“ танцовщицъ на всѣхъ сценахъ.

Мы полагаемъ, что 1832 годъ, то есть годъ постановки Сильфиды, долженъ считаться началомъ новой эры въ сценической хореграфіи. Совершился рѣзкій переходъ отъ устарѣвшихъ завѣтовъ искусства къ совершенно новымъ благотворнымъ вѣяніямъ, охватившимъ хореграфію въ послѣдующіе годы XIX вѣка.

Въ балетѣ наступило царство „тюниковъ“ и вмѣстѣ съ тѣмъ прогрессивное совершенствованіе



Тальони въ б. „Гитана“.  
(Рис. 100).

осмысленной, изящной техники, въ самыхъ разнообразныхъ ея формахъ.

Въ томъ же 1832 году, отецъ-Тальони угостилъ парижскую публику еще новымъ балетомъ своего сочиненія „Швейцарская молочница Наталья“. Сюжетъ этого балета вызвалъ всеобщія улыбки. Скудная фантазія балетмейстера заставила бывшую Сильфиду развозить по сценѣ довольно грузную телѣжку, наполненную овощами. Совершенно неожиданно молочницу похищаютъ въ невѣдомое ей жилище. Тутъ она сначала останавливается въ изумленіи передъ одѣтымъ въ мужское платье манекеномъ, а затѣмъ долго танцуетъ вокругъ этой куклы. Прикоснувшись къ ея сердцу, она крайне огорчена, что



сердце деревяннаго мужины не бьется и проч. Дивный талантъ дочери однако выручилъ это блѣдное хореографическое произведеніе. „Молочница“ не только продержалась на репертуарѣ, но даже перешла на другія европейскія сцены.

Къ заслугамъ Тальони относятся еще введеніе ею на сцену характерныхъ національных танцевъ. Печать утверждала, что въ ея исполненіи танцы эти, по своему благородству, принимали своеобразный, ея лично стилизованный отпечатокъ. Это сказывалось особенно въ исполненныхъ ею танцахъ „Гитана“ (Рис. 100) и „Полакка“. По характеру своему эти типичные танцы диаметрально противоположны. Испанскій танецъ отражаетъ въ себѣ сильныя огненные страсти, присущія жителямъ Севиллы и Гренады. Въ польскомъ же танцѣ, передача должна быть согласована съ изящными традиціями высшего польскаго общества. Тальони, передавая характеръ обѣихъ національностей, дѣйствительно старалась изобразить разнообразныя переживанія, выражаемыя ею въ жестахъ, позахъ и улыбкахъ. Современники же, однако, утверждали, что характерные, а особенно страстные танцы были внѣ сферы таланта Тальони, а потому отзывы печати объ успѣхахъ артистки въ національных танцахъ слѣдуетъ признать преувеличенными. Точно также, были неудачны произведенные Тальони опыты по новой трактовкѣ ея танцевъ античныхъ грековъ. Эллинизмъ съ его бурными вакхическими переживаніями совершенно не подходитъ къ строгой, скромно поэтической представительницѣ романтизма.

Въ 1833 году, неутомимый Тальони поставилъ для своей дочери балетъ въ 3-хъ дѣйствіяхъ „Возстаніе въ Сераль“. Особенно поправилась предводительствуемая Маріей Тальони армія полсотни амазонокъ. Вооруженныя пиками и лукомъ, балетныя красавицы дѣлали на сценѣ всевозможныя военныя эволюціи, подъ руководствомъ ихъ командира Маріи Тальони. Произвела впечатлѣніе сцена съ арфами. Совсѣмъ не удалась сцена въ купальнѣ. О самой же артисткѣ и о ея партнерѣ Перро говорили, что они, едва касаясь пола, порхали по сценѣ подобно Помпеевскимъ фрескамъ. Кромѣ Тальони, въ балетѣ участвовалъ весь прекрасный балетный персоналъ, для представителя котораго балетмейстеръ Тальони не поскупился поставить рядъ удачныхъ отдѣльных танцевъ, что, конечно, не мало способствовало большому успѣху балета. Въ общемъ признавали, что балетъ былъ скученъ, и ѣздили смотрѣть исключительно только главную его исполнительницу Тальони. На сколько балетъ былъ въ то время въ модѣ, можно судить потому, что „Возстаніе въ Сераль“ выдержало 25 рядовыхъ спектаклей, доставившихъ въ кассу театра гораздо больше денегъ, чѣмъ 25 первыхъ представленій оперы „Робертъ Дьяволъ“.

Въ 1836 году, Тальони создала роль въ „Дѣвѣ Дуная“, сочиненномъ для нея ея отцомъ. Сюжетъ этого балета не блещетъ богатствомъ фантазій. Владѣлецъ одного княжества на берегу рѣки Буга, впадающей въ Дунай, нашелъ на зеленой травѣ маленькую дѣвочку, фею съ голубыми глазками. Ей дали имя „Полевого цвѣтка“. Ничего не было прекраснѣе, какъ танцы „Цвѣтка“ съ красавцемъ княземъ Рудольфомъ! такъ поясняла программа.



Сцена изъ балета „Дѣва Дуная“.

(Рис. 101).



ТАЛЬОНИ.



ТАЛЬОНИ  
въ разныхъ роляхъ.  
(Рис. 102).



Случилось такъ, что во время невинныхъ танцевъ съ Рудольфомъ, ее увидать баронъ Вилленвальтъ, который плѣнился красавицей-нимфой и т. п. Молодые влюбленные засыпаютъ во дворцѣ нимфы рѣки „Дуная“ и тамъ они, по словамъ либретто, „сочетали благоуханіе ихъ вздоховъ“. Затѣмъ, слѣдовало празднество съ перевитыми гирляндами, вуалями и въ заключеніе показывалась раковина съ старикомъ Дунаемъ, поднимавшаяся на поверхность воды (Рис. 101).

Программа отна Тальони вызывала улыбку, но едва появлялась на сценѣ воздушная его дочь, вся зала трепетала отъ восторга и усмѣхъ „слабаго“ произведенія былъ обезпеченъ.

Въ „Дѣвѣ Дуная“ удачно было поставлено „pas de cinq“, исполненное г. Мобилемъ, г-жами Ноблэ, Дюпонъ, Юліей и Дювернэ; также интересъ былъ заключительный галопъ и pas de quatre съ г. Мазилье и г-жами Тальони, Гэланги и Маріей.

Вообще все балеты, сочиненные отцомъ Тальони, не отличались богатствомъ фантазій и походили одинъ на другой: что же касается „Сильфиды“, то уверяютъ, что сюжетъ этого произведенія принадлежитъ не Филиппу Тальони.

Для Парижа и для всей Европы Тальони сдѣлалась боже-ствомъ, передъ которымъ все преклонялось. Въ ея танцахъ превозносили нравственную красоту и удивительную технику. Панегиристы сравнивали ее съ „мадонной Боттичелли, трогательной по своей эфирной скромности, возносящей къ небу свой взглядъ, преисполненный чистоты и высокой нравственности“.

Знаменитый Барресь создалъ бронзовое изображеніе Тальони, уловивши моментъ ея полета въ балетѣ Сильфиды.

Въ 1836 году возшла въ Парижъ новая звѣзда, Фанни Эльслеръ. Большой дипломатъ Павелъ Тальони, опасавшійся конкуренціи, уѣхалъ съ дочерью странствовать по Европѣ, оставивши широкое поле соперницѣ. Но и издали М. Тальони не переставала зорко слѣдить за успѣхами восходившаго хореграфическаго свѣтила. Зависть сквозила во всѣхъ отзывахъ Тальони объ Эльслеръ.

Это можно усмотрѣть изъ имѣющихся въ нашей коллекціи подлинныхъ писемъ Тальони.

Между прочимъ, въ письмѣ отъ 20 августа 1835 года, писанномъ изъ Парижа въ



ТАЛЬОНИ.  
(Танецъ цвѣтовъ).  
(Рис. 103).

Высшее проявленіе легкости Тальони сказалось въ исполненномъ ею „танцѣ цвѣтовъ“, гдѣ артистка достигала недостигаемой красоты.

Этотъ танецъ исполнялся съ такою легкостью, что Тальони представлялась зрителю какимъ то эфирнымъ, не вещественнымъ существомъ. (Рис. 103).

Восхваленія въ прозѣ и въ стихахъ сыпались на артистку, какъ изъ рога изобилія. Поэтъ Солера написалъ въ честь Тальони длинный рядъ восторженныхъ стихотвореній. Скульпторы и живописцы платили также свою дань воздушной Тальони. Въ изваяніи, ее изобразилъ скульпторъ Баруччи. Живописцы: Граведонъ, Шалонъ, Смитъ, Деверіа, Буланже, Леполь, Маркези увѣковѣчили ее на полотнѣ. Большинство этихъ полотенъ воспроизведены литографіей и собраны многими любите-



Лондонъ, Тальони описываетъ первое представленіе балета „Островъ пиратовъ“, поставленный балетмейстеромъ Гарри для Фанни Эльслеръ (прилож.). Въ этомъ письмѣ, Тальони отнеслась къ своей товаркѣ по искусству не особенно дружелюбно. Она находила, что сестры Эльслеръ сильно „старались, но успѣха никакого не имѣли“. Также и весь балетъ призналъ ею достойнымъ Олимпійскаго цирка, а не такой сцены какъ „Grand Opera“.

Вездѣ, гдѣ бы ни появлялась Тальони, дебюты ея были рядомъ колоссальныхъ овацій. Король Виртембергскій рекомендовалъ ее своимъ дочерямъ, какъ образецъ граціи и хорошихъ манеръ. Король прусскій разрѣшилъ дочерямъ посѣщать балетъ только тогда, когда танцовала Тальони.

Во время своихъ гастролей по европейскимъ сценамъ, особенный успѣхъ имѣла Тальони въ Вѣнѣ. Вотъ описаніе одного изъ ея спектаклей: „во время и послѣ балета, публика вызвала ее сорокъ два раза... А когда, послѣ представленія, Тальони сѣла въ карету, то толпа выпрягла лошадей и повезла артистку въ ея отель“... Прибывши въ гостиницу, Тальони вынуждена была, подобно королевѣ, выйти на балконъ и когда публика настойчиво требовала бросить ей платокъ, то Тальони забросала толпу цвѣтами, поднесенными ей въ театрѣ. На другой день горожане гуляли въ Вѣнѣ съ цвѣтками въ петлицахъ, полученными отъ „Сильфиды“.

Въ Лондонѣ, въ честь Тальони сдѣлали экипажъ своеобразнаго фасона. Его называли „карею Тальони“. Двери снаружи были украшены парисованными сильфидами. Экипажъ этотъ представлялъ собою родъ дилижанса, совершавшаго рейсы изъ Лондона въ Виндзоръ, гдѣ Тальони давала свои представленія. При германскихъ маленькихъ дворахъ, Тальони отдавали военные почести и пр.

Опьяненная успѣхомъ, Марія Тальони, хотя и слыла на сценѣ художницей поэтичнаго романтизма, но въ жизни деньги любила и была очень требовательна къ директорамъ театровъ, съ которыми обходилась свысока и жестоко.

Поэтическую на сценѣ Сильфиду оплачивали очень дорого. Въ случаѣ задержки жалованья она прибѣгала къ энергичнымъ мѣрамъ. Однажды вечеромъ въ Лондонѣ публика наполнила Королевскій театръ, чтобы насладиться балетомъ „Гитаною“ съ Тальони въ главной роли. Зававѣсъ поднялся, прошли нѣсколько сценъ, а танцовщица все-таки не появлялась. Нетерпѣливая публика, предчувствуя что-то неладное, громкими криками потребовала директора театра Лапорта. Лапортъ! Лапортъ! кричала толпа.

Директоръ вышелъ и обратился къ публикѣ съ рѣчью: „лэди и джентельмены, я хотѣлъ убѣдительно просить вашего любезнаго снисхожденія“... Рѣчь была прервана свистками и неистовыми криками: „Ничего слышать не хотимъ! Требуемъ Тальони! Тальони!“

Меня постигла досадная неудача.

Протесты удвоились.

— Вѣроятно, ей жалованье не заплатили, потому она и не выходитъ на сцену.

Упреки публики были основательны. Директоръ-антрепренеръ въ этотъ вечеръ дѣйствительно не въ состояніи былъ уплатить Тальони слѣдующихъ ей по условію за каждый вечеръ сто фунтовъ стерлинговъ, которые она должна была получать утромъ въ день спектакля. Изъ брачнаго контракта Тальони видно, что Лапортъ дѣйствительно остался долженъ артисткѣ, выдавши ей, вмѣсто денегъ, заемное письмо.

Благодаря роскоши и неограниченности въ своихъ расходахъ, Тальони, не смотря на заработокъ, все-таки всегда нуждалась въ деньгахъ. Безумныя фантазіи истощали ея средства. Согласно контракту съ парижскимъ Grand Opera, заключеннымъ на шесть лѣтъ съ ежегоднымъ отпускомъ на три мѣсяца, Тальони получала 30,000 франковъ и кромѣ жалованья она получала разовыхъ 20,000 и кромѣ того бенефисъ не давалъ ей никогда менѣе 35,000 франковъ. За гастроли же ея въ Германіи, Италіи и особенно въ Россіи,



Le 20 Août 1835

Cher Marquis, avec quel plaisir j'avais reçu  
il y a quelques temps votre aimable lettre ainsi  
que celle de Madame votre sœur vingt fois  
j'en prie le plume pour vous répondre et il est  
si le courage me l'a manqué, j'avais et j'ai  
encore tant d'ennuis et de tristesses que je craignais  
ne pouvoir vous écrire que sous une triste influence,  
vous me l'avez bien pardonné j'en suis sûr;  
enfin j'espère qu'avec le courage que j'en apporte  
je pourrais bientôt pouvoir venir à la fin de mes  
peines.  
J'ai fait un voyage fort agréable dans celui  
que je vous ai fait découvrir à Londres, mais  
surtout il a été plus grand que jamais; du côté  
des intérêts j'y ai été même plus que jamais  
pour act. <sup>de répondre</sup> ~~la~~ fois à Londres pour ~~pour~~ pour  
me reporter à me juger si j'en ai que certains  
sur mon bénéfice et qu'il aurait été fait contract  
d. me soutenir jusqu'à l'année prochaine ou il  
aurait encore recommencé. Non plus est encore, non  
complètement satisfait mais d'ailleurs en position  
J'en suis en une position très brillante malgré



la Chalmers excuse j'ai ai Doni' que quatre fois  
Depuis mon retour j'ai en un plain pas surtout  
dans cette saison. On a Donni' il y a un Samedi  
Après jours Guillaume fut Doni' le quel j'ai ai Doni'.  
la troisième nous avons fait 8 mille francs de vente.  
un jour d'ay. M. le Duc de Nemours a cherché pour la  
dernière fois, son engagement est terminé et  
cela n'a pas été assés et l'on n'a rien fait  
pour tacher d. la garder, bien au contraire car  
on avait Donni' ce jour là d'ordre aux églises  
de ne pas applaudir au D. ni d'applaudir sur  
plus, mais que d'état l'a soutenu celle d'une  
première représentation et qu'on ne voulait pas  
ce jour au milieu d. Doni'.

Le Mercredi on a Doni' Doni' le ballet d'opéra  
Pierrot et les autres et qu'on a mis 8 mois à répétir,  
ce n'est pas à mon goût. Demain un ballet  
d'opéra de l'opéra, on tire beaucoup trop d.  
croy d. perdables jusqu'à M. de l'opéra d'Elle  
qui n'en a mille autre et que tire même d'opéra  
ce qui est fait peu d'années pour une femme  
Doni' il y a d. la Doni' à n'en plus faire



Dans le 1<sup>er</sup> acte il y a une Douce-Magolitaire  
assez jolie. Mais pour qu'elle fasse l'effet  
il ne faut pas voir son la bouche. Le second  
acte ne passe pas un vaudeville on y fait des  
lutes et des joutes pour l'honneur d'un grand  
théâtre à Dames d'assaut ou des batailles  
à la main et on tient même le bonhomme  
qui ne l'a rien d'autant d'graceries. Mais y a  
dans cet acte que M<sup>lle</sup> M<sup>lle</sup> Lison qui y est  
assez drôle elle fait une petite sauterie que  
l'on dit tomber et fait bien. Le 3<sup>e</sup> acte  
sur le quel on compte beaucoup n'est qu'un  
sujet d'ours - qui dans trois quart d'heure ou  
environ et y a de jolies scènes qui sont très  
pour leur langage exister. Le 4<sup>e</sup> acte n'est  
qu'un tableau qui représente un combat naval  
mais qui est bon d'approcher de celui d'un  
cinq ou sixième dans le théâtre des Noirs.  
Il y a de fort beaux costumes. La mise  
en scène n'est point remarquable, les décors  
sont assez bons ils ne se sont cependant



pour eux-mêmes. En somme tout point d'indig-  
nes Dameselles ~~elles~~ se fatiguent beaucoup  
sans en tirer de l'avantage. Notre cher Margue-  
rith nous a écrit un ballet et j'ai écrit ailleurs  
que je l'ai jugé assez satisfaisant car j'étais  
que M<sup>re</sup> Henry aurait fait mieux que cela.  
On l'a déjà donné trois fois et la recette a été  
pour nous près de cinq mille francs. Le 15 de  
ce mois M<sup>re</sup> Duponchel a signé son contrat et  
entraîne en fonction le p<sup>er</sup> j<sup>er</sup> de la dit que  
M<sup>re</sup> Wilson va voyager et peut bien aller  
dépenser un peu de l'argent que nous lui avons  
fait gagner.

Écrivez moi, cher Margue, pour me prouver que  
vous n'êtes pas fâchée contre moi quoique j'ai la  
mauvaise conscience, et essayez aussi surtout que vous  
vous verrez bientôt. Quelle chose merveilleuse de  
la part de mon père et de ma mère cette donation  
et nous donneront une sorte parfaite et si de contentement  
elle sera bientôt rendue comme au début. Quant à moi  
je vous aime bien cependant une sorte d'indig-  
nation les bonnes, j'espère que tout cela va s'arranger  
à Dieu mille compliments respectueux à M<sup>re</sup> votre mère  
et auj<sup>rs</sup> à l'amitié de votre bon Dieu. *M<sup>re</sup> Wilson*



артистка получала громадное вознагражденіе. Все это гратилось безъ разчета и артистка вынуждена была постоянно требовать авансовъ.

Въ 1832 году Тальони вышла замужъ за графа Жильберта де Вуазенъ. Бракъ былъ несчастный, создавший артисткѣ крупнѣйшія финансовыя затрудненія. Союзъ былъ бурный и непродолжительный. Жизнь супруговъ была отравлена постоянными ссорами, вызываемыми требованіемъ денегъ со стороны графа Жильбера, супружескія отношенія котораго были далеко не безупречны. Супруги официально разошлись въ началѣ 1835 года \*). На сколько графъ дорожилъ своею женой, можно судить по небольшому случаю; послѣ того, какъ супруги давно уже разошлись, графу въ одномъ обществѣ представили Тальони.

Ваша супруга! заявили ему.

Можетъ быть..... Все возможно! хладнокровно отвѣтилъ графъ.

Впрочемъ, характеръ самой Тальони нельзя было назвать пріятнымъ. Директорамъ нужно было много терпѣнія, чтобы ладить съ этой требовательной балериной. Въ спектакляхъ съ ея участіемъ, она не допускала успѣха другихъ артистовъ. Такъ, во время представленія балета „Возстаніе въ Серали“ танцовщицу Перро публича апплодировала. Тальони возмущилась и за кулисами, передъ артистами громко заявила директору Верону: „это ужасно! какого-то танцовщика также восторженно принимаютъ, какъ и меня!“ Ее едва успокоили и директоръ потребовалъ шефа кланки, извѣстнаго Огюста, приказавши ему, чтобы подобное больше не повторялось. Между тѣмъ, въ частной жизни Тальони пользовалась репутаціей „обворожительной“. Во время пребыванія въ Парижѣ, въ маленькомъ уютномъ изыскомъ салонѣ ея на улицѣ „Grange Batelière“, собирався цвѣтъ аристократіи, а также и лучшіе представители литературнаго и художественнаго міра. Мерн, А. Дюма, Оберъ и другіе пользовались тутъ самымъ широкимъ гостепріимствомъ. Во время этихъ вечеровъ, читались стихи, мадригалы въ честь героини „воздушной поэзіи“.

Чтобы избавиться отъ своего деспота въ тюлевыхъ юбкахъ, директоръ Веронъ началъ искать на балетномъ небосклонѣ звѣзду, которая могла бы замѣнить Тальони. Единственная въ труппѣ молодая артистка Дювернэ, по своему таланту, не могла конкурировать съ Тальони, поэтому въ поискахъ за иностранкою, прославившіея своею ловкостью оперный директоръ Веронъ отправился въ Лондонъ. Контрактъ съ Тальони возобновленъ не былъ и въ 1837 году Тальони танцевала въ послѣдній разъ. Давали Сильфиду. Она прощалась съ Парижемъ въ своемъ любимомъ балетѣ. Прощаніе было очень трогательно; публича не хотѣла вѣрить въ предстоящую, окончательную разлуку съ артисткою. Про этотъ спектакль говорили, что зрители „видѣли передъ собою увядающую розу, исчезающимъ благоуханіемъ которой хотѣлось каждому унѣться до пресыщенія“.

Во время этого прощальнаго спектакля, въ вихрь въ воздухѣ кордебалетныя артистки едва не разбились на смерть, если бы ловкій машинистъ, рискуя собственной жизнью, не предупредилъ катастрофы. Спасеніе совершилось за кулисами и публича въ ужасѣ ожидала развязки. Тальони быстро подлетѣла къ рамиѣ и громкимъ взволно-



ТАЛЬОНИ.  
(Рис. 104).

\*) Извлеченіе изъ брачнаго контракта приложено въ концѣ настоящей главы.



ваннымъ голосомъ заявила: „господа, не беспокойтесь. Все живы и совершенно здоровы“. Это была единственная устная рѣчь, произнесенная ею. Послѣ прощальнаго спектакля на сценѣ, Тальони отлетѣла въ Петербургъ, гдѣ въ продолженіи пяти лѣтъ имѣла колоссальный успѣхъ, сопровождавшійся безконечными оваціями и подарками \*). Лучшимъ воспоминаніемъ о пребываніи въ Петербургѣ, по словамъ самой Тальони, былъ сдѣланный однимъ русскимъ художникомъ рисунокъ въ ея альбомѣ. Была нарисована нога, обутая въ танцевальный башмакъ, и къ ней надпись: „къ чему обувь для крыла“. Это была перефразъ, сдѣланная самой Тальони къ посвященію К. Вяземскаго, оканчивавшемуся стихомъ „Скажите, для чего крыло въ башмакъ обуто?“

Въ свою очередь и балетные артисты почтили покидающую Парижъ Тальони осо-



бымъ банкетомъ съ танцами, на которомъ говорились хвалебныя рѣчи въ честь отъѣзжавшей. (Рис. 105.)

Кромѣ выше перечисленныхъ балетовъ Тальони танцевала съ колоссальнымъ успѣхомъ въ Петербургѣ еще въ балетахъ „Гѣнь“, „Гитана“ и другихъ. Весною 1841 года, она въ первый разъ пошла въ Италію, гдѣ успѣхъ ея на Миланскомъ театрѣ Ла Скала былъ не менѣйшій, чѣмъ въ лучшіе годы ея хореографической жизни. Въ отзывахъ миланской печати говорилось, что „Тальони является воплощеніемъ формъ, которыя греческими художниками приписываются только музамъ“. Тальони достигла такого совершенства, которое дается только немногимъ избран-

\*) Объ этомъ будетъ подробно сказано въ статьѣ о балетѣ въ Россіи.



нымъ. Въ танцахъ имѣть ни малѣйшихъ „слѣдовъ работы“ Все правдиво и вдохновенно. Это истинная Сильфида, порожденная фантазіей поэта, порхающая въ воздушномъ пространствѣ. На дебютномъ спектаклѣ въ Миланѣ, Тальони танцевала подъ чарующіе звуки кларнета Каваллини, который своею дивною игрою въслѣдствіи приводитъ въ восторгъ петербургскую балетную публику. Въ Миланѣ, по случаю ея отъѣзда, оперный оркестръ устроилъ въ честь Тальони грандіозную серенаду передъ балкономъ отеля, гдѣ жила артистка.

Изъ Петербурга Тальони ѣздила на нѣсколько спектаклей въ свой родной городъ Стокгольмъ. Энтузіазмъ публики достигнулъ тутъ настоящаго изступленія. Достаточно указать, что при отъѣздѣ Тальони, ее сопровождалъ до границы эскадронъ изъ ста всадниковъ, принадлежавшихъ къ аристократическимъ семействамъ Швеціи.

Фанни Эльслеръ была не единственною соперницею Тальони. Къ концу карьеры не мало неприятностей доставила ей другая юная танцовщица, Ф. Черрито.

Покінувши Россію, Тальони снова отправилась въ Лондонъ, гдѣ въ то время находилась Черрито. Все еще обаятельная, на своемъ блестящемъ закатѣ, Тальони рѣшилась затмить восходившую звездочку. 18 марта 1840 года аристократія Лондона собралась въ „Королевскомъ“ театрѣ, привлеченная событіемъ особаго интереса. Въ этотъ вечеръ должны были одна вѣдѣть за другой танцевать обѣ балерины. Прѣжніе горячіе поклонники Тальони рѣшили остаться вѣрными бывшему своему кумиру. Молодежь же сформировала цѣлую армію для поддержанія молоденькой, граціозной Черрито.

Театръ превратился въ арену состязанія. Начался поединокъ соперницъ. Первою съ обычнымъ совершенствомъ танцевала увѣренная въ побѣдѣ Тальони. Нѣсколько взволнованная Черрито сначала танцевала робко, затѣмъ воодушевилась и съ честью вышла изъ состязанія. Публика съ напряженнымъ вниманіемъ слѣдила за каждымъ движеніемъ артистокъ. Въ залѣ водворилась глубокая тишина. Присутствовавшіе какъ будто затаили дыханіе, чтобы лучше „слышать“ дивныя рѣчи очаровательныхъ пожекъ обѣихъ танцовщицъ. Кончили. Послѣ штиля разразилась буря. По всему театру раздался топотъ ногамъ (излюбленный англичанами способъ выраженія энтузіазма) и громкіе возгласы. Съ одной стороны кричали „Черрито! Черрито! Долой Тальони!“, съ другой—Тальони! Долой Черрито.

На другой день послѣ этого спектакля появились въ газетахъ статьи съ упреками по адресу старыхъ любителей балета, такъ скоро забывшихъ прѣжнюю богиню танцевъ.



ТАЛЬОНИ.  
(Танецъ цвѣтовъ).  
(Рис. 106).



Между тѣмъ, отецъ Тальони не дремалъ. Чтобы доставить дочери возможность блестящаго реванша, онъ быстро возобновилъ въ Лондонѣ свой старый балетъ „Тѣнь“. Балетмейстеръ возлагалъ большія надежды на сочиненный имъ новый, довольно развязный танецъ, въ которомъ необыкновенная воздушность его дочери должна была, по его мнѣнію, произвести необычайный эффектъ. Тальони должна была танцевать по цвѣтамъ такъ, чтобы растенія едва нагибались подъ тяжестью ея ногъ. Это достигалось тѣмъ, что розы, тюльпаны, анемоны колебались на упругой пружинѣ, по крѣпости своей способной удерживать не одну только Тальони, но цѣлый десятокъ танцовщицъ. Этотъ „немудрый“ фокусъ успѣха никакого не имѣлъ; вмѣсто восхищенія онъ вызвалъ въ публикѣ раздраженіе и неудовольствіе. (Рис. 106).

Враждебное отношеніе сыновъ Альбіона къ Тальони вынудило ее скоро покинуть Лондонъ, оставивши за Черрито поле битвы.



Тальони въ старости. Съ фотографіи.  
(Рис. 107).

Черезъ четыре года, обѣимъ артисткамъ снова пришлось встрѣтиться. Одновременно танцевали онѣ на Миланскомъ театрѣ ла Скала. Тутъ онѣ опять оспаривали пальму первенства. Ихъ поддерживала масса фанатичныхъ поклонниковъ, которые, не довольствуясь театромъ, переносили распрю и на улицу. Въ Миланѣ сумашествовали и ссорились, оспаривая достоинства обѣихъ танцовщицъ. Въ газетахъ того времени писали, что пререканія доходили до крайностей. Во время спора о талантѣ Тальони и Черрито тестъ отворачивался отъ зятя, невѣста отъ жениха и перѣдко любовники отъ любовницы. Въ концѣ концовъ молодость все таки побѣдила и Черрито, не смотря на то, что талантъ ея не могъ быть поставленъ въ уровень съ несравненною Тальони, все таки восторжествовала. Бывшая Сильфида видимо увяла и не могла больше соперничать даже съ такою посредственною танцовщицею, какъ Черрито. Въ возрастѣ балерины, годы несомнѣнно принимались въ расчетъ, оказывая влияние на постепенное угасаніе таланта.

Въ 1843 году начался періодъ упадка таланта Тальони. Ея вторичное появленіе на сценѣ „ла Скала“ не вызвало уже прежняго энтузіазма. Тальони забыла, что для танцов-

щицы существуетъ только одно время года — весна и очень рѣдко удастся ей захватить еще небольшую часть лѣта. Въ послѣдній разъ Тальони танцевала въ Миланѣ, въ балетѣ Гуса „Luisa Strozzi“. Хотя артистка и вызвала въ публикѣ переживанія добраго стараго времени, но отъ прежней воздушности артистки остались одни смутныя воспоминанія. Не было прежнихъ полетовъ и на исполненіе всѣхъ танцевъ легла тяжелая печать суроваго времени, не пощадившаго и гениальную артистку.

Въ 1840 и 1844 годахъ Тальони снова появилась въ Парижѣ, гдѣ дала нѣсколько представленій. Но бывшая воздушная „Тѣнь“ была дѣйствительно только тѣнью прежней легкокрылой танцовщицы. Съ тѣхъ поръ, Сильфида была забыта. Въ 1860 году она поселилась въ Лондонѣ, въ небольшомъ особнякѣ на улицѣ Connaught Square, гдѣ окруженная всеобщимъ уваженіемъ занималась преподаваніемъ у себя дома танцевъ лицамъ



высшаго англійскаго общества. Между прочимъ, она давала уроки и сыну королевы Викторіи принцу Уэльскому. Во время своей блестящей карьеры она составила себѣ порядочное состояніе, но не сумѣла сберечь его, потерявши его подъ конецъ своей жизни. Старость она провела въ бѣдности. Покинувши Лондонъ, она скончалась въ Марсели въ 1884 году, имѣя 80 лѣтъ отъ роду. (Рис. 107).

Заслуги Тальони колоссальны. Она создала новую свѣтлую эпоху въ романтической хореографіи. Благодаря этой гениальной артисткѣ, забыты были Зефиры и Флоры; раззолоченные дворцы Олимпа, на которыхъ изощрялись французскіе декораторы первой четверти XIX столѣтія, были свергнуты и погребены въ пыли театральныхъ складовъ. Пала старая школа, съ ея малоосмысленными прыжками и хореографія торжественно вступила въ яркій храмъ изящныхъ искусствъ. Началось царство трико и легкихъ тюниковъ, оказавшихся незамѣнимыми принадлежностями артистовъ, олицетворявшихъ воздушный сонмъ сифидъ, эльфовъ, ундинъ и другихъ танцевенныхъ существъ, вызванныхъ къ жизни богатою фантазіей нѣмецкихъ и шотландскихъ балладъ Гейне и В. Скотта.

Балетъ вступилъ въ новый фазисъ своего дальнѣйшаго развитія.



ТАЛЬОНИ.





## ИЗВЛЕЧЕНІЕ ИЗЪ БРАЧНАГО КОНТРАКТА ТАЛЬОНИ.

Передаемъ въ извлеченіи нѣкоторыя подробности изъ хранящагося въ архивѣ Парижской оперы подлиннаго брачнаго контракта Маріи Тальони, совершеннаго 18 сентября 1834 года, у нотариуса Морана Котелля, въ присутствіи свидѣтелей: адвоката Лангюа и доктора Жильбера Булю. Изъ контракта этого, состоящаго изъ шести отдѣльных параграфовъ, видно, что онъ былъ заключенъ съ одной стороны графомъ Павломъ Александромъ Жильберъ де Вуазенъ, имѣвшимъ отъ роду 34 года, съ другой стороны съ Маріанной Софіей Тальони, артисткой Королевской Академіи музыки, имѣвшей отъ роду тридцать лѣтъ.

Гражданскія условія брака состояли въ опредѣленіи имущественныхъ отношеній будущихъ супруговъ: при этомъ установлено, что супруга, то есть Тальони пользуется исключительнымъ правомъ владѣнія и управленія ей лично принадлежавшимъ состояніемъ. Въ параграфѣ 3-мъ перечислено все состояніе Тальони, а именно: 1) мебель, серебро, экипажи, бѣлье, носильное платье, украшенія, брилліанты, драгоценности, переименованныя въ особой описи, составленной оцѣнщикомъ г-жею Женевау, въ присутствіи обоихъ супруговъ. 2) Заемное письмо въ 18,000 франковъ, выданное графомъ Карломъ д'Омондъ. 3) Заемное письмо въ 40,000 франковъ, выданное г. Лапортомъ, директоромъ Королевскаго театра въ Лондонѣ. 4) Росписка въ 2,900 франковъ, выданная г. Куртэне. 5) Половина недвижной собственности, расположенной въ кантонѣ Пасси, округѣ Эврѣ, пріобрѣтенной ею совместно съ г. Жильберомъ де Вуазенъ, будущимъ ея супругомъ, собственникомъ другой половины этой недвижимости. Покупка этого имѣнія была сдѣлана за 79 тысячъ 500 франковъ, изъ которыхъ половину осталась должна г-жа Тальони, удостоверявшая, что деньги эти ею еще не уплачены. 6) Сумма въ 3,272 франка 25 сантимовъ, которые ей остался долженъ ея будущій мужъ де Вуазенъ; составляющая половину издержекъ, уплаченныхъ ею при покупкѣ названнаго имущества.

Все перечисленное движимое и недвижимое имущество составляетъ полную собственность г-жи Тальони, которую она имѣетъ право распоряжаться, какъ ей угодно. Точно также будетъ принадлежать ей одной нераздѣльно все то, что во время брачнаго сожителства будетъ ею пріобрѣтено и подтверждено росписками получившихъ отъ нея деньги за сдѣланныя покупки.

Какъ доказательство „взаимной любви и дружбы“, контрактомъ установлено, что послѣ смерти одного изъ супруговъ, все имущество покойнаго переходитъ въ полную собственность оставшагося въ живыхъ. Если же отъ брака будутъ дѣти, то они являются наслѣдниками по закону. Въ приложенномъ къ контракту обширномъ спискѣ движимаго имущества очень подробно перечислено и оцѣнено все состояніе Тальони, принадлежавшее ей въ день брака.

Винный погребокъ состоялъ изъ 541 бутылочъ краснаго вина, 203 бутылки бѣлаго, игристаго шампанскаго 118 бутылочъ и 39 полубутылъ. Ликеры разные и пр. и пр.

Интересны убранство и мебель въ танцевальной залѣ. Тамъ значилось: одиннадцать портретовъ-литографій подъ стекломъ въ позолоченныхъ рамахъ; люнитръ для ногъ, краснаго дерева; четыре гравюры подъ стекломъ, въ золоченыхъ рамахъ, лжи Рафаэля, столъ съ зеркаломъ, дубовый, кресло, краснаго дерева, покрытое шитьемъ по канвѣ; складной стулъ и большое стѣнное зеркало въ простой рамѣ, окрашенной въ сѣрый цвѣтъ.

Затѣмъ, послѣдовательно описана мебель въ „черномъ кабинетѣ“ и въ столовой. Въ первой гостиной самымъ дорогимъ предметомъ было бюро съ никростаціей, оцѣненное въ 500 фр., и затѣмъ развѣшанныя по стѣнамъ три картины масляными красками: мальчикъ, мужчина въ восточномъ костюмѣ и собачка на подушкѣ; два рисунка художника Пигаля, двѣ литографіи подъ стекломъ и большая старинная рама съ портретами Тальони въ разныхъ ея роляхъ. Мебель въ первой гостиной состояла изъ дивана, четырехъ вольтеровскихъ креселъ, трехъ стульевъ-гондолъ, нѣсколькихъ столовъ для игры, табуретокъ, покрытыхъ бархатной матеріей, корзины для цвѣтовъ и пр.

Въ второй гостиной перечислены бронзовые предметы, канделябры съ „сюжетомъ“, украшеннымъ листьями, оцѣнка 800 фр. Часы изъ сѣраго мрамора съ бронзовымъ наверху амуромъ. Двѣ картины масляными красками—неаполитанскіе рыбаки; два рисунка Пигаля; два собранія различныхъ



персонажей, раскрашенных и портретъ-рисунокъ Тальони въ роли Сильфиды. Мебель состояла изъ дивана и нѣсколькихъ креселъ изъ палисандроваго дерева, покрытыхъ сѣрою атласною матеріею, зашитою цвѣтами. Письменный столъ, библиотечный шкафъ (оцѣнка 800 фр.), этажерки, разные столики, фортепьяно палисандроваго дерева работы Плейеля (оцѣнка 2,000 фр.), рабочий столикъ, вазы изъ стараго Севра, съ голубымъ фономъ и инициалами г-жи Дюбарри, 76 мелкихъ саксонскихъ и бронзовыхъ предметовъ, разставленныхъ по разнымъ мѣстамъ, довершали украшеніе второй гостиной. Стѣны которой были обтянуты полосатой съ пальмами шелковой матеріей, и пр. и пр.

Въ библиотекѣ значились 290 томовъ разнаго формата, въ кожаныхъ и другихъ старинныхъ съ золотыми обрѣзами переплетахъ. Въ описи перечислены: сочиненія Буало, театръ Казимира Делавини (богатый переплетъ), Подражаніе Иисусу Христу (1824 г.), письма г-жи Севинье (12 томовъ), Жиль Влазъ, сочиненія Расина, святая Библия въ 12 книгахъ, всемірная исторія Боссюэта въ одномъ томѣ, сочиненія Шекспира въ семи томахъ, исторія Франціи, соч. аббата Монгальера. Жизнь Наполеона, сочиненія Вальтеръ Скоттъ, воспоминанія Казановы (14 томовъ), сказки Гофмана, разные романы и прочее. Вся библиотечка оцѣнена въ 1,000 франковъ.

Спальная состояла изъ кровати краснаго дерева, съ матрасами, набитыми волосомъ, подушками, двумя одѣялами шерстянымъ и бумажнымъ, шелковымъ покрываломъ (340 фр.), зеркальнаго шкапа, комода съ бронзою, англійскаго туалета съ туалетными принадлежностями, нѣсколькихъ стульевъ... Стѣны въ спальнѣ украшены двѣнадцатью семейными портретами, писанными масляными красками, литографіями и миниатюрами, не подлежащими оцѣнкѣ, вѣдѣнствіе свойства этихъ предметовъ. Разные флаконы изъ хрусталя на бронзовомъ подносі, графинъ со стаканомъ и пр. довершали убранство спальни.

Подъ отдѣльной рубрикой „Вѣлье“ перечислено два столовыхъ, на 18 персонъ каждый, сервиза (2,000 фр.), нѣсколько столовыхъ на 12 персонъ приборовъ. Простыни оцѣнены въ 1,250 фр. и пр. и пр.

Затѣмъ перечислена подробно стеклянная посуда, фарфоровые столовые сервизы. Изъ нихъ одинъ англійскій съ рельефными цвѣтами оцѣненъ въ 1,000 фр. Изящное столовое серебро, перечисленное очень подробно, въ общемъ оцѣнено (по 204 фр. 50 с. за килограммъ) въ 17,000 франковъ. Въ числѣ драгоценностей значатся два золотыхъ боковыхъ гребня въ видѣ вѣтокъ ландыша, съ бриллиантами и жемчугомъ (1,000 фр.); серьги въ видѣ виноградныхъ гроздій съ двадцатью крупными бриллиантами (2,500 фр.), серьги, кольцо, брошка, браслетъ однообразной бирюзы (1,400 фр.); очень маленькіе дамскіе часы съ цѣпочкою (800 фр.); перечислены съ десятокъ серегъ разныхъ, аметистовые съ бриллиантами, опаловые, коралловые и др., десять браслетовъ, оцѣненныхъ отъ 150 до 400 франк., брошки, булавки съ драгоценными камнями, нѣсколько колецъ: изъ нихъ одно съ фальшивыми жемчугами и бриллиантовою застежкою оцѣнено въ 500 фр.; восемь колецъ, украшенныхъ бриллиантами, рубинами, изумрудами разныхъ формъ, оцѣнены только въ 500 фр. Двѣ индійскія шали, не бывшія въ употребленіи, одна съ зеленымъ фономъ, а другая съ чернымъ, оцѣнены въ 12,000 фр. Нѣсколько шарфовъ кашемировыхъ оцѣнены въ 6,000 фр. Муфта, палантинъ и боа изъ соболей оцѣнено въ 2,500 франковъ.

Въ числѣ цѣнностей, принадлежавшихъ лично г-жѣ Тальони, значатся англійскій дормезъ на четырехъ рессорахъ; внутренняя отдѣлка изъ англійской сѣрой шелковой матеріи, съ дорожными сундуками и пр., оцѣнка 8,000 фр., и карета на четырехъ всѣхъ рессорахъ; отдѣлка изъ зеленаго сукна, оцѣнена въ 5,000 фр.

Имущество Тальони, въ день ея выхода замужъ, оцѣнено въ 102,267 франковъ.

Настоящій, нигдѣ еще не напечатанный контрактъ, представляетъ несомнѣнный интересъ для біографіи Тальони. Изъ этого документа видно, что онъ былъ составленъ какъ бы съ цѣлью гарантировать нотаріальнымъ порядкомъ имуществонное положеніе только одной стороны, то есть г-жи Тальони. О графѣ Жильберѣ де Вуазенѣ и о его имуществѣ совсѣмъ почти не упоминается. Интересенъ этотъ контрактъ еще и потому, что онъ даетъ наглядное представленіе о той обстановкѣ, въ которой проводила время знаменитая Сильфида. Очевидно, что уже до вступленія въ бракъ, Тальони пользовалась не только полнымъ довольствомъ, но жила даже роскошно. Въ 1834 году, то есть въ годъ ея свадьбы, когда едва начиналась блестящая карьера Тальони, она владѣла значительнымъ достаткомъ. Въ теченіи послѣдующихъ десяти лѣтъ во всѣхъ столицахъ міра она пожинала лавры и получила не одну сотню тысячъ франковъ. Къ сожалѣнію, однако, крупный заработокъ

не обезпечилъ старости Тальони. Она умерла въ нуждѣ, не смотря на то, что по характеру своему, къ концу карьеры своей, отличалась особливо бережливостью, не позволяя себѣ никакихъ излишествъ.











XIII.

## Первая половина XIX вѣка.

1807—1832.

Значеніе классической школы.—Характеристика артистокъ Ноблѣ и Легаллуа.—Ихъ соперничество.—Г-жа Монтессю, Юлія, Дювернѣ и другія.—Мужской персоналъ: гг. Альберъ, Эли и другіе.—Академическая рутинѣ.—Дебютъ Перро.—Танцовщицы сестры Фицъ-Джемсъ.—Причины застоя въ хореографіи.



**Н**Е ПОДЛЕЖИТЬ сомнѣнію, что классическая школа съ ея строгою грамматикою сослужила добрую службу хореографіи. Но въ ней коренился существенный недостатокъ, который былъ замѣченъ Новерромъ. Дефектъ школьнаго образованія заключался въ томъ, что преподаватели хореографическаго искусства въ теченіи болѣе полувѣка, до появленія Тальони, не давали развиваться индивидуальности ихъ учениковъ. Они подчиняли ихъ строго установленнымъ требованіямъ классической орфографіи и заглушали, такъ сказать, у будущихъ служителей Терпсихоры ихъ стремленіе проявить свою хореографическую сущность и свою собственную танцевальную манеру. Какъ только проявлялось у ученика желаніе создать что-либо особенное, то попытки ихъ быстро пресекались учителями, бывшими въ то же время и всевластными балетмейстерами, отъ которыхъ всецѣло зависѣла участь будущихъ артистовъ. Неволья заставляла ихъ подчиняться требованіямъ „школы“, благодаря чему танцевали все по одному, общему шаблону. Только очень сильныя таланты, особенно изъ мужскаго персонала, пробивали себѣ дорогу и самостоятельно развивали технику, сообразуясь съ личными способностями и помимо воли упрямыхъ педагоговъ.

Благодаря такому отношенію „школы“ къ артистамъ, эпоха Спонтини съ его знаменитой „Весталкой“ не была особенно богата выдающимися хореографическими талантами.

Послѣ ухода со сцены Виготтини, изъ женскаго персонала въ концѣ тридцатыхъ годовъ, на первомъ планѣ находились устарѣвшая и отяжелѣвшая Монтессю, которая стала больше заниматься домашнимъ хозяйствомъ, а не искусствомъ. Главными же танцовщицами были г-жи Ноблѣ и Легаллуа. Онѣ извѣстны были не столько своимъ талантомъ, сколько постояннымъ соперничествомъ. Влюбленные поклонники превозносили одну въ ущербъ другой. Повторилась старая исторія борьбы страстей въ балетномъ муравейникѣ.





Между тѣмъ, ни одна изъ этихъ артистокъ по своему таланту не заслуживала слишкомъ щедро расточаемыхъ по ихъ адресу овацій.

Одна изъ трехъ сестеръ Ноблѣ, которую и на сценѣ и въ жизни называли не иначе какъ „Лиза“, была только посредственной исполнительницей

ролей, требовавшихъ сильной, выразительной мимики. Она дѣйствительно хорошо исполняла роль „Лизы“ въ „Тщетной предосторожности“. Репутацію же хорошей мимистки она приобрѣла довольно блѣднымъ исполненіемъ роли пѣмой въ оперѣ Обера „Фенелла“ (1828 г.).

**Ноблѣ Лиза**, во всякомъ случаѣ, была крупною личностію, благодаря занятому ею высокому положенію въ Академіи. Она дебютировала въ 1819 году, училась у г. Маза, поступивши въ его классъ съ шестилѣтняго возраста.

Нѣкоторые ея современники относились очень скептически къ ея таланту. Говорили, что прославленная мимика ея была холодна и напыщенна; всѣ жесты, чрезмѣрно заученные, были лишены естественности, безъ души въ драматическихъ положеніяхъ. Танцы же ея строго классической школы отличались корректностію и если не вызывали восторга, то никто и не порицалъ ихъ. Чтобы доказать силу ея таланта, поклонники устроили ей поѣздку въ Лондонъ, гдѣ она имѣла большой успѣхъ. Соперники же утверждали, что въ Лондонѣ не трудно было добиться успѣха, потому что англичане восторгались всѣмъ безъ различія. Они рукоплескали и привознымъ сіамскимъ слонамъ, одинаково какъ и пріѣзжей Ноблѣ. (Рис. 108).

Вернувшись на родину, Ноблѣ, не особенно красивая лицомъ, понравилась одному изъ богатыхъ и извѣстныхъ генераловъ, судившихъ маршала Нея.



Въ роли Фенеллы.



Въ балетѣ „Густавъ III“.

Г-жа НОБЛѢ.  
(Рис. 108).



Дирекція преклонялась передъ могущественной артисткой, творившей, что ей заблагоразсудится. Синеходительная не въ мѣру печать была у ногъ Ноблэ, скучный и однообразный талантъ которой долго не переставалъ тускло отражаться на сценѣ.

Ставили Фенеллу Обера. Директору Grand Opéra заявили, что если роль пѣмой не будетъ поручена Ноблэ, то директоръ будетъ немедленно смѣщенъ. Авторъ либретто Скрибъ долго не соглашался на передачу этой роли г-жѣ Ноблэ. Кончилось, однако, тѣмъ, что Ноблэ добилась своего: во избѣжаніе какихъ-либо ослоненій съ всевластной и капризной артисткой, балетмейстеру Омеру поручено было разучить эту роль одновременно съ двумя артистками, съ Ноблэ и съ Легаллуа.

Спектакль состоялся и первую исполнительницею была Ноблэ, которая оказалась „неподражаемою“.... въ подкупленныхъ газетахъ, превозносившихъ до небесъ мимику артистки. По словамъ же Омера, г-жа Легаллуа въ роли Фенеллы была неизмѣримо выше Ноблэ, но вслухъ этого мнѣнія балетмейстеръ сказать не осмѣливался.

Въ 1833 году была поставлена опера Обера „Густавъ III“ или „Балъ - Маскарадъ“. Произведеніе это имѣло успѣхъ исключительно благодаря танцамъ послѣдняго дѣйствія. Хореграфія побѣдила пѣніе. Самъ композиторъ Оберъ блеснулъ массою мелодій, сочиненныхъ имъ для танцевъ. На „балу-маскарадѣ“ отличились на первомъ планѣ сестры Ноблэ въ танцѣ „веселья“; затѣмъ г-жа Дюверне и другія исполнили „гусарскій“ танецъ; слѣдовало „танецъ о двухъ головахъ“ и въ заключеніе вся балетная труппа, въ костюмахъ разныхъ національностей, съ увлеченіемъ протанцевала чисто „адскій галопъ“.

Ноблэ вообще создала не мало ролей, но всѣ ея созданія не оставили по себѣ слѣда въ исторіи хореграфіи. Омера можно назвать

спеціальнымъ балетмейстеромъ Ноблэ, потому что большинство его балетовъ было поставлено въ угоду этой артистки, которой поручались главные роли.

Ноблэ очень долго оставалась на сценѣ, перейдя далеко предѣльный возрастъ, положенный для танцовщицы. Она обязана этимъ не столько своему таланту, сколько хорошо оплаченной рекламѣ и покровительству богатаго генерала Кланаредда, который обожалъ артистку, сохранивши любовь къ своей „доброй Лизѣ“ до конца дней своихъ. Его расположеніе къ Ноблэ выражалось безпрестаннымъ поднесеніемъ ей брилліантовъ, которыми постоянно хвасталась артистка, возбуждая общую въ балетѣ зависть.

Къ концу карьеры Ноблэ неожиданно порвала съ академическими традиціями стараго классическаго стиля и рѣшилась идти по слѣдамъ наряднаго романтизма. Она выступала въ страстныхъ испанскихъ танцахъ, но увлеченіе въ новой и неиспытанной ею области оказалось не по возрасту устарѣвшей Ноблэ. Она сошла со сцены, не добившись лавровъ въ принятомъ ею новомъ направленіи.

Въ нѣкоторыхъ балетахъ Луизу Ноблэ съ успѣхомъ замѣняла ея сестра г-жа Алексисъ Дюпонъ, имѣвшая также не мало поклонниковъ. (Рис. 109).



Г-жа Ноблэ и г-жа Дюпонъ.

(Рис. 109).



Соперницею Ноблэ была красивая блондинка Легаллуа. По заведенному обычаю, она дебютировала въ неизмѣнномъ „Караванѣ“ (рис. 110) и затѣмъ, съ большимъ успѣхомъ протанцовала въ 1822 году въ балетѣ „Кларн“. Легаллуа подавала большія надежды. Рассчитывали, что она вполне замѣнитъ талантливую Биготтини, потому ей давали движеніе и поручали роли въ балетахъ „Сонамбула“ соч. Омера и въ „Оргіи“ Коралли, но загорѣвшаяся звѣздочка быстро угасла. Талантъ ея оказался очень скромнымъ и публика относилась къ нему крайне сдержанно. Какъ ни корректны были ея танцы, но поручаемыя ей первыя роли не дали ей права на званіе первой танцовщицы. Такъ и не добилаясь она „перваго мѣста“ въ продолженіи своей артистической карьеры. Самостоятельнаго Легаллуа ничего не создала. Она осталась заурядною артисткою, подчинявшеюся заученнымъ въ школѣ урокамъ и слѣпо слѣдовавшею за указкой балетмейстера.

Карьера Легаллуа была тѣсно связана съ карьерою Ноблэ. Она была обильна столкновениями этихъ артистокъ на сценическомъ поприщѣ. Особенно сильно проявилось соперничество въ балетѣ „Марсъ и Венера“. Обѣ артистки одновременно танцовали въ этомъ произведеніи Бланша. Въ публикѣ образовались двѣ партіи, руководимыя знатыми покровителями артистокъ. Лизу Ноблэ поддерживалъ генералъ Клапаредъ, а Легаллуа находилась подъ защитой генерала Лористона.



Г-жа Легаллуа и Альберъ  
въ бал. „Караванъ въ Каиръ“.  
(Рис. 110).

При помощи подкупленной кланки, проеходили въ театральной залѣ настоящія битвы, къ счастью безкровныя. Когда выходила Ноблэ, то раздавался громъ рукоплесканій. Выступала Легаллуа шумъ удваивался. Публика тѣшилась, глядя на это соревнованіе, сознавая, что по таланту своему ни одна изъ нихъ совершенно не заслуживаетъ подобныхъ овацій. Бывшій же въ то время директоромъ, Веронъ, страстный любитель рекламы, поощрялъ такое оживленіе въ публикѣ, хорошо понимая, что оно приносило несомнѣнную пользу его театральной кассѣ.

Одинъ изъ балетныхъ критиковъ того времени, опредѣляя значеніе Легаллуа, заявилъ слѣдующее: „мы не будемъ говорить о талантѣ этой артистки. Надѣмся, что за наше молчаніе она не будетъ въ претензіи. Наслѣдница не таланта, конечно, а только репертуара Биготтини, г-жа Легаллуа обладаетъ красивою головою; мимика ея хотя и рѣзка, но довольно выразительна. Танцы въ балетѣ „Оргія“ подходятъ къ складу ея таланта, потому ея исполненіе заслуживаетъ одобренія“. Такой отзывъ, въ сущности, ничего не выражалъ. Это были общія фразы; чтобы не обидѣть артистку, рецензенты обыкновенно ограничиваются словами „она мило танцевала“.

Одновременно съ Легаллуа танцевала г-жа *Монтессю*—сестра танцовщика Поля. Она славилась легкостью танцевъ и легкостью поведенія въ частной жизни. (Рис. 111). Ея быстрые, капризные танцы какъ будто обрисовывали ея характеръ. Шалуныя въ жизни, она и на сценѣ какъ будто шалила, порхая подобно бабочкѣ. Она прыгала, вертѣлась отчетливо, дѣлала кабриолы, подобно шаловливому ребенку-амуру, гонящемуся за новыми приключеніями. Этотъ амуръ былъ причиною того, что таланту Монтессю не дано было развиться и артистка доходила до того, что находила возможность одновременно отдавать свое сердце тремъ поклонникамъ. Однажды, случилось такъ, что всѣ трое неожиданно собрались у Монтессю. Артистка не растерялась и распуталась, совершенно обливши себя..... Когда же тутъ было заниматься искусствомъ?

Кромѣ перечисленныхъ звѣздочекъ второй величины, балетный персоналъ во время владычества прославившагося своею ловкостью директора Верона былъ довольно значительнымъ въ смыслѣ количества, но не качества. Ярko начиналъ блескѣть талантъ Тальони. Артистки же Grand Opéra, воспитанныя на началахъ французской классической





Г-жа МОНТЕССЮ  
въ роли „СОН ДАМУА“



Г-жа МОНТЕССЮ  
въ роли „ЦЫГАНКИ“



Г-жа МОНТЕССЮ  
въ балетѣ „СПЯЩАЯ КРАСАВИЦА“

(Рис. 111).

школы, строго придерживались ея принциповъ и пока только приглядывались къ нарождавшемуся романтизму. Изъ состава артистовъ того времени, къ 1832 году, пользовались еще нѣкоторою извѣстностью г-жи Юлія, Дювернэ, Поллина Леру и Алексисъ Дюпонъ.

*Г-жа Юлія* (де Варенъ) (рис. 112), до появленія Тальони, считалась талантливою танцовщицей. Красивая артистка эта воспитывалась въ танцевальныхъ классахъ при Академіи. Тутъ, она по неволѣ приобрѣла „классическій“ складъ своей прямолинейной, малосгибающейся фигуры. Танцевала съ большими претензіями, какъ будто держала экзаменъ на полное знаніе хореграфической науки. Хотя исполненіе ея было нѣсколько холодно, но во всѣхъ ея движеніяхъ замѣчалось стремленіе къ чему то еще невѣдомому на сценѣ. Въ своихъ строго правильныхъ пируэтахъ и другихъ темпахъ, Юлія старалась ввести что-то неожиданное, выходящее изъ ряда „академическихъ“ движеній. Лавры Тальони не давали покоя Юліи. Она мечтала ей подражать въ романтизмѣ...., но слабой копіи было далеко до оригинала.

Промелькнула метеоромъ г-жа Юлія (1831 г.) въ оперъ-балетѣ „Богъ и Баядерка“. Она танцевала вмѣсто уѣхавшей Тальони, но ее конечно не замѣнила, не смотря на то, что исполненіе было элегантно и отчетливо.

Юлія въ частной жизни была очень богата и въ смыслѣ обезпеченія себѣ средствъ къ жизни не отставала отъ своихъ подругъ по сценѣ, общее стремленіе которыхъ было приобрѣтеніе богатства....

Видное мѣсто занимала въ труппѣ *г-жа Дювернэ*.

Утверждаютъ, что она танцевала плохо, благодаря тому, что училась у плохихъ профессоровъ танцевъ Кулона и Барреса. Уроки у Вестриса также мало способствовали развитію ея таланта. Счастье, однако, благопріятствовало этой артисткѣ. Всту-

пивши въ отправленіе своихъ обязанностей, новый директоръ „Оперы“ Веронъ сдѣлалъ смотръ хореграфическому баталіону. Онъ сразу обратилъ вниманіе на миловидную Дювернэ, на которую быстро посыпались разныя милости новаго ея поклонника. Она не стѣнялась даже открыто показываться во время спектакля въ директорской ложѣ. Сослуживцы по балету талантомъ ея не восторгались, за то очень завидовали ея положенію. (Рис. 113).

Обильна приключеніями была жизнь этой танцовщицы. Отъ безпа-



тяжкой любви она пыталась отравиться, но благодаря быстро поданнымъ медицинскимъ пособіямъ вернулась къ жизни. Директоръ Веронъ поставилъ для нея (1832 г.) оперу-балетъ въ 5-ти дѣйствіяхъ „Искушеніе“, съ музыкой Галеви. Главная роль въ хореографической части Миранды была поручена Дюверне; сюжетъ этого произведенія вызвалъ массу насмѣшекъ въ печати. Во второмъ дѣйствіи происходили совѣты чертей всѣхъ степеней. Рѣшали вопросъ о созданіи на страхъ человечеству новаго, самаго привлекательнаго демона. На сцену вносили громадный горшокъ, куда бросали цвѣты, брилліанты, золото, серебро и прочее. Варили дьявольскую кашу. Бимъ, бамъ, бумъ! Нѣсколько ударовъ въ барабанъ и изъ горшка выходила радостная, улыбающаяся красавица Дюверне. Ни блескъ декорацій, ни дорогіе костюмы, ничто не помогло. Артистка успѣха не имѣла, а балетъ, не смотря на поддержку неистовствовавшей клані, торжественно провалился. (Рис. 114). Старанія хореографа Коралли, сочинившаго танцы, не помогли; артистка славы не приобрѣла и впослѣдствіи ступала на второстепенныхъ роляхъ.

Дюверне вскорѣ утѣшилась въ частной жизни, которая была очень обильна любовными приключеніями. Капризы ея сдѣлались легендарными. Ея причуды вызывали удивленіе среди ея подругъ по театру. Былъ съ нею такой случай: однажды по ея требованію, не симпатичный ей поклонникъ, добивавшійся ея взаимности, принесъ въ шкатулкѣ сто тысячъ франковъ золотомъ. Дюверне никакъ не ожидала, что ея требованіе будетъ исполнено; къ удивленію ея приближенныхъ, она съ пренебреженіемъ отказалась отъ денегъ, сказавши, „что пощупила“, и влюбленнаго выпроводила. Благодаря, однако, разнымъ подвохамъ, устроеннымъ ея сценической „маменькой“, Дюверне все таки добилась богатства: миллионеръ англичанинъ Л. Стефенсъ женился на ней и ввелъ ее въ аристократическое общество Лондона.

Дюверне пользовалась особеннымъ успѣхомъ въ Лондонѣ (рис. 115), который преклонялся не столько передъ ея талантомъ, сколько передъ ея классическою красотою. По уходѣ со сцены Дюверне была скоро забыта. Объ ней вспоминали только послѣ смерти ея мужа (1861 г.). Она заставляла говорить о себѣ благодаря громаднымъ подаркамъ, которые она дѣлала католической церкви. На ея единоличныя средства выстроены въ Кембриджѣ храмъ, стоявшій около трехъ миллионовъ марокъ. Въ ея посмертномъ завѣщаніи значится очень курьезная статья. Дюверне постановила чтобы ея громадное владѣніе въ Рочамптонѣ въ продолженіи ста лѣтъ оставалось неприкосновеннымъ въ томъ же видѣ, какъ оно было въ день ея смерти.

*Полина Леру* начала рано свою карьеру женщины и артистки, что, конечно, отразилось на ея прелестномъ талантѣ. Леру была очень стройно сложена; лицо выразительно. Граціей и шаловливой улыбкой переполнены были всѣ ея танцы. Когда



Г-жа Юлія.  
(Рис. 112).



Г-жа Дюверне.  
(Рис. 113).





Последнее дѣйствіе балета „Искушеніе“.  
(Рис. 114).

Тальони не было на сценѣ, то П. Леру была общею любимцею публики. Очень много богачей было у ногъ этой обольстительной женщины, которая въ концѣ концовъ вышла замужъ за красавца драматическаго актера Лафона. (Рис. 116 и 117).

При началѣ своей карьеры, она обѣщала очень много, но затѣмъ какъ будто застыла, впередъ не двигалась, довольствуясь успѣхомъ на второсте-

пенныхъ роляхъ въ „Сонамбулъ“, „Караванъ“ и друг. Также танцевала въ „Сильфидѣ“ совместно съ Тальони.

Полина Леру, хотя и строго поддерживала традиціи благородной, французской школы, но объ ней отзывались такъ: „красивая женщина, прелестная танцовщица, которая вѣчно стремилась за успѣхомъ, но ни разу не могла его поймать“.

**Г-жа Алексисъ Дюпонъ.**—Младшая сестра г-жи Ноблѣ. Получаемое ею жалованье не соответствовало ея таланту. Злые языки утверждали, что своимъ повышеніемъ она была обязана качествамъ другого свойства. (Рис. 119).

**Г-жа Брокаръ** ѣздила танцевать и въ Лондонъ. Могла бы сдѣлаться хорошею танцовщицей, но пренебрегла..... промѣнявши артистическую славу на золото.

Изъ мужскаго персонала въ годъ расцвѣта таланта Маріи Тальони, на парижской сценѣ были извѣстны слѣдующіе артисты:

**Альберъ**, бывшій любимецъ Паризжа, вообразилъ себя крупною величиною. Самомиѣніе его было такъ велико, что онъ ѣздилъ на гастроли въ Лондонъ, Вѣну и по другимъ городамъ, но всюду ему оказывали самый холодный пріемъ. По возвращеніи въ Парижъ, публика какъ будто не узнала своего любимца. Препрежнему „краснорѣчивому“, милому и граціозному танцовщику парижане перестали аплодировать, находя его танцы натянутыми и неестественными.

Онъ вернулся въ то время, когда Марія Тальони внесла новую жизненную струю въ искусство. Альберъ не замѣтилъ совершившейся перемѣны и остался застывшимъ въ формахъ академической школы..... Ему падо было покинуть сцену пятью годами раньше и онъ оставилъ бы по себѣ доброе имя. Онъ поупрямился, остался и быстро былъ забытъ.

**Кулонъ** славился побѣдами среди дамъ; талантомъ же



ДЮБЕРНЭ.  
(Рис. 115).





Полина Леру.  
(Рис. 116).

похвастаться не могъ, потому что въ Лондонѣ были неоднократно освидѣаны, что не помѣшало ему открыть въ Парижѣ танцевальную школу.

*Дюмонъ* ростомъ былъ очень малъ. Талантъ не превышалъ его роста.

*Эли* (Elie) былъ интереснымъ комическимъ танцовщикомъ на роляхъ полишинелей (рис. 120), но славу его затмилъ артистъ изъ частнаго театра Мажорье, поразившій весь Парижъ своимъ недюжиннымъ комическимъ талантомъ.

*Фердинандъ* былъ извѣстенъ какъ превосходный мимъ, правдиво создавшій роли въ балетахъ „Кларис“, „Нина“, „Сонамбулъ“ и другихъ. Фердинандъ отличался отъ своихъ товарищей тѣмъ, что пантомима его не была заранее заучена. Онъ игралъ по вдохновенію и всѣ свободные жесты, также какъ и мимика его были для публики всегда понятны.

За время главенства балетмейстера Омера чувствовалось еще вліяніе Гарделя. Мнѳологическіе сюжеты по прежнему оставались излюбленными темами для балетныхъ программъ.

Традиціонные танцы находились въ полномъ противорѣчій съ нарождавшимся духомъ романтизма. Сами французы, при видѣ представительницъ новой школы, начинали сознавать, что рѣзкая педантичность, корректность, натянутость позъ и неизмѣнные принципы исполненія служатъ тормазомъ для развитія искусства. И публика, и часть критики находили танцы скучными и холодными. Генрихъ Гейне говорилъ, что французскій балетъ былъ въ то время похожъ на трагедіи Расина и на прилизанный садъ въ Версали, созданный художникомъ Ленотромъ. Въ немъ, по его словамъ, царствовала прямолинейная ученость и прежній этикетъ, доставшійся въ наслѣдіе отъ придворныхъ празднествъ XVIII вѣка съ ея чрезмѣрно выравненною скромностью и рутинною. „Странно! утверждалъ Гейне, форма французскаго балета дѣйствительно скромна и наивна, но въ то же время глаза танцовщицъ и порочная ихъ улыбка находятся въ постоянномъ противорѣчій съ движеніями ихъ рукъ и ногъ“.

Остроумнымъ противникомъ классическаго, мнѳологическаго балета былъ жившій нѣсколько поздиѣ этого времени Теофиль Готье. По поводу дебюта на одной изъ частныхъ сценъ испанки Долоресъ, онъ восхвалялъ ее за гибкость, живость и страстность, сравнивая ее съ натянутыми и напыщенными жестами французской школы. Классики, говорилъ онъ, конечно, будутъ протестовать противъ темповъ этой страстной андалузки. Скажутъ, что это танцы—рыночные, балаганные. Тѣни Вестрисовъ и Гарделей громко будутъ вопить противъ такого искаженія искусства. Подавайте намъ разныя „па“ Зефировъ,



Полина Леру и Эли.  
(Рис. 117).



Флоръ и другихъ олимпійскихъ божествъ! Вотъ это будетъ благородной хореграфіей. Удивляюсь, что находятся любители, которые восторгаются танцовщицей, вертящейся на носкѣ одной ноги, въ то время, когда другая нога выдвинута параллельно съ горизонтомъ. Такъ повторялъ неоднократно Т. Готье.

Винили учителей-академиковъ, балетмейстеровъ, не желавшихъ, какъ мы уже говорили, отрѣшиться отъ установленныхъ догматовъ хореграфіи. Замкнутые въ узкій классицизмъ, они преувеличивали незыблемость правилъ, воображая, что въ этомъ заключалась главнѣйшая ихъ задача. Они считали себя непогрѣшимыми. Эти педанты ин-руэтта не принимали въ расчетъ ни темперамента артистки, ни ея личныхъ ка-  
чествъ. Но, конечно, не всѣ эти обвинения романтиковъ были основательны. Ихъ школа формировала танцовщицу, укрѣпляла мускулы и достигала отчетливости въ



(Рис. 118).



исполненіи. Ихъ стиль, развивая грацію, все таки не исключать живость и легкость. Съ другой же стороны, танцы какъ будто были спелены въ тираническія формы. Они мѣшали таланту развиваться самостоятельно и приоровиться ко вкусамъ новаго поколѣнія, требовавшаго въ искусствѣ свободы, новыхъ красокъ и новыхъ рисунковъ. Но классики хореографіи оставались непреклонными. Они были болѣе упрямые, чѣмъ классики въ литературѣ, не желавшіе отрѣшиться отъ старыхъ формъ. Такимъ образомъ, какъ въ Парижѣ, подававшемъ примѣръ всему міру, такъ и въ другихъ европейскихъ столицахъ, балетный персоналъ продолжалъ слѣдовать старымъ традиціямъ, не выражая ни малѣйшаго желанія вступить на новый путь.

Мужской персоналъ, который въ теченіи цѣлаго вѣка игралъ первенствующую роль въ балетѣ, окончательно уступилъ мѣсто балеринѣ. Танцовщикъ сдѣлался необходимымъ не самъ по себѣ какъ солистъ, а только какъ партнеръ, поддерживающій танцовщицу. Впрочемъ, въ царствованіе Людовика Филиппа выдвинулись Мазилье и танцовщикъ Перро.



Г-жа Дюпонъ.  
(Рис. 119).

Природа не наградила послѣдняго красотою; но онъ составилъ себѣ карьеру танцовщика своимъ неустаннымъ трудомъ. Ученикъ Вестриса, Перро усвоилъ отъ своего учителя всѣ его качества. Удивительно легкій, высоко поднимающійся отъ земли, онъ заслужилъ названіе „воздушнаго“. При этомъ однако, онъ не былъ акробатомъ высшей школы. Въ его виртуозности заключалось и искусство.

Въ 1830 году ему были даны дебютъ съ начинающей Маріей Тальони въ балетѣ „Зефиръ и Флора“. Онъ оказался достойнымъ партнеромъ Тальони. Отъ нея онъ старался усвоить красоту ея благороднаго стиля, но, не смотря на успѣхъ Перро, опера не пригласила его въ свой составъ. Огорченный Перро уѣхалъ въ Италію. Въ Миланѣ онъ замѣтилъ молоденькую красивую корифейку Карлотту Гризи, плѣнился ею, занялся ея обученіемъ и наконецъ женился на ней. Молодые супруги снова вернулись въ Парижъ и дебютировали на театрѣ Renaissance. Тутъ они были замѣчены и получили ангажементъ въ Grand Opéra, гдѣ Перро доказалъ, что не только танцовщица, но и танцоръ можетъ быть выдающеюся хореографическою величиною. Это было большимъ утѣшеніемъ для уродливаго лицомъ Перро, жена котораго промѣняла его на извѣстнаго критика съ львиной гривой Теофиля Готье.

Въ сѣятой атмосферѣ тридцатыхъ и начала сороковыхъ годовъ заканчивали свою карьеру Лиза Ноблѣ и ея сверстницы.

Изъ молоденькихъ, выдвинулись Полина Леру и Наталія Фицъ Джемсъ (Рис. 121), жаждавшая двойной славы, какъ пѣвица и какъ танцовщица. Но когда слушали ея пѣніе, то говорили, что она танцуетъ лучше чѣмъ поетъ. Когда же танцевала, то утверждали, что она поетъ лучше, сожалѣя, что она не преслѣдовала карьеры пѣвицы.

У нея была сестра Луиза, легендарная по своей худобѣ. Луизу Фицъ Джемсъ можно считать едва-ли не единственною танцовщицей, которую нельзя было упрекнуть въ невѣрности. Причина очень простая: у нея никогда не было сердечныхъ поклонниковъ. Необыкновенно сильная и ловкая, всегда корректная во всѣхъ отношеніяхъ, устойчивая на пуантахъ, эта безспорно талантливая артистка имѣла несчастье обладать невзрачною наружностью. Что бы ни говорили фанатики искусства, но на Л. Фицъ Джемсъ отразилась та истина, что въ хореографіи публика не извиняетъ уродства. Танецъ—это искусство, требующее изящества и красоты формъ, въ самыхъ разнообразныхъ положеніяхъ и при томъ въ полномъ соотвѣтствіи съ природными линіями тѣла. Обойденная природою Л. Фицъ Джемсъ только двигалась, а главной же задачи искусства исполнить не могла. Всѣ каче-



ства ея, какъ танцовщицы, были безсильны противъ ея природнаго недостатка. Критика называла ее шестомъ и скелетомъ; другіе же утверждали, что она была слишкомъ худа для изображенія скелета или же говорили, что она была прозрачна подобно фонарю и что черезъ ея туловище можно было различать поставленные позади предметы. Даже корректный критикъ Т. Готье выразилъ желаніе, чтобы для нея былъ поставленъ балетъ овощей, въ которомъ Луиза Финцъ Джемсъ превосходно исполнила бы роль спаржи. (Рис. 122).

Говорили, что во время танцевъ, она имѣла видъ червяка съ крыльями. Славившаяся своею худобою Гимаръ казалась кормилицей въ сравненіи съ Луизой.

Не было блестящихъ звѣздъ. Не ставилось и удачныхъ балетовъ. Считаая излишнимъ перечислять довольно впрочемъ почтенный рядъ хореграфическихъ произведеній, переименованныхъ въ приложенномъ перечнѣ, можемъ только замѣтить, что искусство за этотъ періодъ не выдвинуло ничего выдающагося. Одна изъ главныхъ причинъ застоя заключалась въ томъ, что сами артисты мало занимались хореграфіей. Вънцомъ желанія танцовщицы было быть принятою на сцену Оперы, гдѣ она могла показаться передъ публикою во всемъ блескѣ не столько таланта, сколько женской красоты. Возделѣнія балетницъ ограничивались рукоплесканіями, приобрѣтенными благодаря выгоднымъ связямъ съ богатыми людьми, награждавшими подарками и обеспечивавшими роскошную жизнь. Хотя артистки и были заняты упорнымъ трудомъ, но онъ трудился въ силу необходимости, для поддержанія своей профессіи. Большую часть времени онѣ посвящали любовнымъ похождениямъ и домашнимъ интригамъ. Трудъ ихъ въ области хореграфіи былъ чисто механической, подобно труду манежной лошади, требующей ежедневной проѣздки.

Благодаря чисто автоматическимъ упражненіямъ, Гейне назвалъ балетную труппу—муміями танцевъ.

Общій видъ и духъ балетнаго персонала представлялъ такую среду, изъ которой не могла родиться никакая новая идея, никакое оригинальное усиліе къ новизнѣ. Наконецъ, спасеніе пришло извнѣ. Отъ рабскихъ оковъ академической тиранин, французскую хореграфію освободила *Марія Тальони*.

Между тѣмъ, хореграфія въ то время была искусствомъ, пробивавшимъ себѣ дорогу не на одной только оперной сценѣ. Оно нашло себѣ пріютъ еще на театрѣ С. Мартенскихъ воротъ, гдѣ дѣлались серьезныя и удачныя попытки къ обновленію хореграфіи. Балетмейстеры Доберваль и Омеръ ставили на этой сценѣ чисто пантомимнаго характера балеты „Дезертеръ“, „Тщетную предосторожность“, „Двѣ креолки“ и другіе, имѣвшіе несомнѣнный успѣхъ. Балетная труппа на этомъ театрѣ, хотя и не могла конкурировать съ балетнымъ персоналомъ въ „Оперѣ“, но и въ ней блестяли талантливыя звѣздочки: г-жи Ренонъ, Кверіанъ и Дюмутьель, исполнявшія главные роли при общемъ одобреніи собиравшейся публики.

Въ первой половинѣ XIX вѣка крупную по себѣ память оставилъ директоръ первой парижской сцены Веронъ. Это былъ едва-ли не единственный директоръ, который не только царствовалъ, но и управлялъ громаднымъ дѣломъ Grand Opéra. Онъ былъ великимъ мастеромъ какъ по составленію репертуара, такъ и по отысканію по всей Европѣ



Г. Зли.  
(Рис. 120).



крупныхъ артистическихъ силъ, которыя пріобрѣтали въ Парижѣ міровую славу. И дѣйствительно, время Верона блистало какъ талантами, такъ и постановкою гениальныхъ музыкальных произведеній.

Одинаково счастливъ онъ былъ и въ хореграфіи. При немъ ярко блеснула звѣзда Тальони и онъ же похвалялся, что имъ отыскана другая, равная по величинѣ хореграфическая звѣзда Фанни Эльслеръ.

Отличался Веронъ поразительною ловкостью и находчивостью. Любилъ рекламу и вмѣстѣ съ тѣмъ твердо держалъ въ рукахъ желѣзный скипетръ. Денегъ на рекламу не жалѣлъ, увѣренный, что расходы возмѣстятся съ барышемъ, за которымъ онъ-тоился въ теченіи всей своей дѣятельности. Современники-біографы Верона довольно подробно описали какъ общественную, такъ и частную жизнь этого выдающагося человѣка.

Кромѣ „Оперы“ Веронъ, стремясь къ паянству, занимался разными аферами, былъ издателемъ газеты „Consitutionnel“ и игралъ на биржѣ. Онъ былъ суевѣренъ и полонъ предрасудковъ; не начиналъ никакого дѣла по пятницамъ, не садился за столъ, когда было тринадцать обѣдающихъ, боялся разбитаго зеркала и опрокинутой солонки, предвѣщавшихъ, по его мнѣнію, несчастія.

По части составленія рекламы, онъ не имѣлъ конкурентовъ. Объявленія о спектакляхъ обязательно сопровождались какою-либо приманкою. Особенно отличалось разнообразіе балетныхъ афишъ, приглашавшихъ публику любоваться новыми „па“ и новыми исполнителями.



Соврем. каррик. на  
Луизу Ф. Жюмю.  
(Рис. 121).

Почти вся театральная критика находилась въ распоряженіи Верона. Очень незначительное число критиковъ было независимо и безпристрастно. Большинство же оплачивалось ловкимъ директоромъ, по указанію котораго за денежное вознагражденіе (довольно скромное) писались хвалебныя или ругательныя статьи. Эти писатели представляли собою организованную шайку разбойниковъ пера. Они пагло требовали денегъ у дебютантовъ и горе тому, кто отказывалъ въ ихъ просьбѣ. Этому разврату въ печати въ громадной мѣрѣ способствовалъ Веронъ. Самымъ яркимъ представителемъ этой банды былъ редакторъ театральнаго „Курьера“ Шарль Морисъ. Цинизмъ по отношенію его къ артистамъ переходилъ всякіе предѣлы. Или похвала или брань! Кошелекъ или смерть! Таковъ былъ девизъ этого напастнаго бандита.

Не избѣгнули общей участи и хореграфическія звѣздочки всѣхъ величинъ. Пользуясь „побочными“ доходами, онѣ охотно несли золото на алтарь ненасытнаго Ш. Мориса.

Подкупная критика, конечно, оказывала несомнѣнный вредъ хореграфіи. Но па страхъ искусства стояли нѣкоторые талантливые корифеи литературы, которые указывали ему новые пути, необходимые для его совершенствованія. Въ числѣ ихъ крупною величиною былъ Т. Готье, остроумнѣвшій противникъ пустившаго глубокіе корни классическаго балета. Онъ приходилъ въ восторгъ отъ національных танцевъ, исполнявшихся въ Парижѣ пріѣзжею испанкою Долоресъ. По поводу его восхваленій по адресу Долоресъ, возстали классики, взывавшіе къ тѣнямъ Вестриса и Гарделя. Они признавали „великими“ только одни благородные, академическіе танцы французской школы. Упорно продолжалась борьба двухъ теченій до тѣхъ поръ, пока не появилась Тальони, разрубившая Гордіевъ узелъ хореграфическихъ пререканій.

Успѣхъ дѣятельности Верона зависѣлъ также отъ его умѣнія подлаживаться ко вкусамъ публики. Онъ сознавалъ, что судьба какъ приглашаемыхъ имъ артистовъ, такъ и поставленныхъ произведеній во многомъ зависѣла отъ театральнаго абонента. Въ угоду имъ, Веронъ установилъ привилегію безпрепятственнаго входа на сцену и въ театральнотанцевальное фойе, куда въ антрактахъ собирались танцовщицы для предварительныхъ



упражнений передъ ихъ выходомъ на сцену. На видъ скромное право абонентовъ имѣло, однако, большія послѣдствія. Это фойѣ сдѣлалось желаннымъ мѣстомъ, куда стремились богатые и вліятельные абоненты во время спектаклей. Особенный успѣхъ имѣли здѣсь одѣтыя въ прозрачныя тюники служительницы Терпсихоры. Онѣ кокетничали съ настоящими и будущими ихъ покровителями. Тутъ была совершенно особая, опьяняющая атмосфера, кружившая головы абонентовъ. Она оказывала несомнѣнное давленіе на сужденія о „талантахъ“, и этимъ конечно пользовалась вся балетная труппа, чувствувавшая себя полнымъ хозяиномъ въ этомъ привилегированномъ уголкѣ. То, что въ концѣ XVIII вѣка происходило въ такъ называемыхъ „маленькихъ лояхъ“ Большой Оперы, перенесено было въ доступное для абонентовъ фойѣ, пріютившееся въ новомъ оперномъ зданіи (ул. Пеллетье), открытомъ въ 1821 году. Это фойѣ представляло собою довольно большую залу. (Рис. 123). Единственнымъ ея украшеніемъ былъ мраморный бюстъ Гимаръ. По стѣнамъ расположены были зеркала, въ которыхъ любовались собою служительницы Терпсихоры, придерживавшіяся во время своихъ „экзерсисовъ“ за горизонтально укрѣпленные шесты, размѣщенные вдоль стѣнъ фойѣ.

Эта привилегированная зала занимала очень видное мѣсто въ жизни балетнаго мірка. Много способствовала она и развращенію нравовъ въ балетѣ. Въ антрактахъ и передъ спектаклями, обтянутыя въ трико, едва прикрытыя короткими тюниками, сюда собиравлись онѣ, чтобы „расправлять руки и ноги“ передъ выходомъ на сцену. Въ лицѣ привилегированныхъ абонентовъ здѣсь сталкивался цвѣтъ золотой молодежи; порхали старички, „мышинные“ жеребчики, жаждавшіе коснуться благоуханныхъ хореграфическихъ цвѣтковъ. Тутъ сходились лица разныхъ классовъ: художники и музыканты, депутаты, высокопоставленные лица и скромные журналисты.

Въ этой обширной залѣ, напоенной запахомъ пудры, кольдкрема, румянъ и сильнѣйшихъ духовъ, всѣ состоянія были равны передъ законодательницами танцовщицами.

Здѣсь сводились знакомства съ артистками, устанавлились короткія или продолжительныя связи, гдѣ шаловливому Амуру предоставлялось широкое поле дѣятельности. Тутъ же нарождался тотъ непрошенный фаворитизмъ, который давалъ ходъ бездарности, оставляя въ тѣни дѣйствительные таланты. Тутъ начинались интриги, не рѣдко кончавшіяся раззореніемъ искавшихъ побѣды.

Мало этого; въ фойѣ дѣльцы разнаго калибра пользовались случайными встрѣчами съ нужными лицами, обдѣлывали разные дѣла.

Много зла принесло это фойѣ для хореграфіи. Раскрашенные артистки приходили



Наталія Фицъ Джемсъ.  
(Рис. 122).



въ это фойе не столько для искусства, сколько для обдѣлыванія личныхъ дѣлшекъ. Онѣ были умудрены знаніемъ денежныхъ средствъ каждаго абонента. Всякаго новичка-абонента первымъ долгомъ спрашивали: „а вы членъ Жюкей-клуба?“ Если отвѣтъ получался утвердительный, то пріемъ ему оказывался самый радушный, потому что въ этотъ аристократическій клубъ поступали только лица съ большими средствами. Въ свою очередь и абоненты сильно вліяли на распредѣленіе ролей при постановкѣ новыхъ балетовъ.

— У графа будетъ очень хорошее „па“! обращался балетмейстеръ къ графу Иксъ. Это означало, что для его любовницы будетъ сочинена красивая „варіація“.

Сила „покровителя“ танцовщицы имѣла большое значеніе. Были артистки, совершенно бездарныя; но онѣ держались на сценѣ, только благодаря вліятельному другу сердца. Высоко поднявши голову, онѣ ни на кого не обращали вниманія и открыто заявляли „буду танцовать тамъ, гдѣ мнѣ заблагоразсудится и гдѣ я укажу балетмейстеру или режиссеру“.

Во времена Вестрисовъ разрѣшеніе посѣщать сцену давалось только небольшому



Фойе въ Б. Оперѣ (на улицѣ Пеллетье).  
(Рис. 123).

числу избранныхъ. Карикатуристы того времени неоднократно отмѣчали эти посѣщенія въ своихъ рисункахъ. (Рис. 124). Веронъ же распространилъ это право; узаконилъ его для цѣлой группы лицъ, устроивши публичный залъ для свиданій.

Въ исторіи дѣятельности Верона, видную страницку занимаютъ еще его заботы по учрежденію особой при Оперѣ корпораціи, извѣстной подъ названіемъ „кляки“. Въ его время публика перестала утруждать себя выраженіемъ артистамъ зна-

ковъ одобренія, посредствомъ рукоплесканій. Абоненты цѣдили сквозь зубы „брэвво“: тѣмъ и ограничивались. Артистамъ скучно было играть при мертвомъ молчаніи зрительной залы. Невольно теряли они энергію. Имъ нужны были подбодряющія рукоплесканія, хотя бы и подкушныя; они жаждали шума и овацій.

Всеъ называли кляку „проказою“, но безъ нея не могла обойтись ни одна танцовщица. Веронъ хорошо понялъ это и поощрялъ этотъ институтъ наемныхъ хлопальщиковъ, по желанію директора создававшихъ успѣхъ того или другого артиста.

Широко пользовался Веронъ услугами поставленнаго имъ во главѣ кляки и сдѣлавшагося очень популярнымъ шефа кляки Огюста. Его знали весь Парижъ. Ладони его, подобно лопатамъ, были созданы для того, чтобы сдѣлаться клакеромъ. Онъ гордился своими руками. Перчатокъ не носилъ; иначе пришлось бы ихъ заказывать, потому что въ продажѣ перчатокъ по его мѣркѣ не находилось. Кляка имѣла стройную военную организацію съ разными чинами и должностями. Повышенія, съ которыми соединено было и увеличеніе содержанія, производились „по заслугамъ“. Огюстъ прошелъ всеъ должности въ этой корпораціи, т. е. былъ сначала просто клакеромъ, потомъ бригадиромъ, затѣмъ



капитаномъ и наконецъ, сдѣлался главнымъ военачальникомъ этого оригинальнаго учрежденія въ Grand Opéra.

Фигуру Огюста можно было распознать издали; лицо оливковаго цвѣта, обрамленное бакенбардами, въ манишкѣ рубашки и въ кольца на пальцѣ большіе брилліанты. Онъ слылъ за превосходнаго организатора „своевременныхъ“ рукоплесканій и вмѣстѣ съ тѣмъ его считали за честнаго и разумаго человѣка, гордившагося положеніемъ, приобретеннымъ имъ исключительно благодаря личнымъ способностямъ.

Вся жизнь Огюста проходила въ Оперѣ. Утромъ на репетиціи, гдѣ артисты дружески пожимали ему руки, а вечеромъ въ театральной залѣ, гдѣ онъ властно распоряжался своей шумной арміей, смѣло слѣдовавшей за командиромъ.

За свои услуги, Огюстъ отъ дирекціи не получалъ денежной платы. Ему выдавали 45 входныхъ билетовъ, которые онъ имѣлъ право раздавать и продавать по своему усмотрѣнію. Главнымъ доходомъ его была денежная „благодарность“ отъ артистовъ и въ особенности отъ друзей сердца артистокъ. Имъ была даже установлена особая такса за „большой“ и „малый“ пріемъ, то есть за шумныя или скромныя рукоплесканія.

Полученные отъ дирекціи билеты Огюстъ раздѣлялъ на двѣ части. Одну половину, львиную долю, онъ продавалъ въ свою пользу, но съ условіемъ, чтобы лица получившіе билеты обязательно рукоплескали. Другая половина раздавалась присяжнымъ клакерамъ его арміи.

Уже съ шести часовъ вечера, едва только отворялись двери театра, Огюстъ съ своей коман-



Изъ кол. С. Н. Х.

(Рис. 124).

дой занималъ въ театрѣ свои позиціи. Тутъ Огюсту часто приходилось быть большимъ дипломатомъ и лавировать между вѣтвями директора и оплаченными просьбами артистовъ. Администрація театра разрѣшала брать съ актеровъ, но въ то же время требовала безусловнаго подчиненія ея указаніямъ.

Въ своихъ воспоминаніяхъ Берліозъ признавалъ Огюста „великимъ полководцемъ“, всегда молчаливымъ и вѣчно занятымъ стратегическими соображеніями о предстоящихъ дѣйствіяхъ во время вечерняго спектакля. Этотъ Огюстъ, по словамъ Берліоза, управлялъ судьбами опернаго репертуара.

Во время репетицій своихъ оперъ, Мейерберъ не рѣдко садился рядомъ съ Огюстомъ и не только внимательно выслушивалъ его замѣчанія, но даже иногда подчинялся его указаніямъ, урѣзывая найденныя клакеромъ музыкальныя длинноты.

Артисты оплачивали Огюста довольно щедро. Лиза Ноблѣ отдавала ему полностью получаемую ею поспектакльную въ 50 франковъ плату. Любители статистики сосчитали, что если Ноблѣ танцовала по меньшей мѣрѣ только шесть разъ въ мѣсяцъ, то въ продолженіи пятнадцати-лѣтней службы своей она заплатила Огюсту за рукоплесканія 55 тысячъ франковъ.



Хотя не все балетныя артистки могли такъ широко оплачивать трудъ Огюста, но все онѣ были обложены болѣею или меньшею мѣсячною или годовою платою. Платили артисты не столько деньгами, сколько тѣми даровыми билетами, которые каждая артистка имѣла право получить на спектакли, въ которыхъ она участвовала.

Въ рукахъ директора Верона, клака сдѣлалась могущественнымъ орудіемъ для созданія разныхъ комбинацій при ангажементѣ или увольненіи артиста. Гробовое со стороны клаци молчаніе или громъ рукоплесканій—таково было обоюдоострое оружіе въ рукахъ Огюста.

Фанни Эльслеръ клакъ не платила и не удостоивалась достаточно шумныхъ знаковъ одобренія. Она полагала, что это интрига ея враговъ, и пожаловалась директору. Огюсть былъ немедленно удаленъ и на его мѣсто, по рекомендаціи Скриба, былъ приглашенъ Сотонъ изъ театра Гимназіи. Огюсть удалился; Сотонъ, не знакомый съ правами Grand Opéra, сразу растерялся. Среди подчиненной ему клаци водворилась полная анархія. Рукоплескали танцовщицамъ не впопалъ. Кому нужно было побольше—тѣмъ аплодировали мало, и наоборотъ. Видя такія неурядицы, не утерпѣлъ Огюсть. Онъ отправился къ Фанни Эльслеръ.

Приемотритесь хорошенько къ тому, что происходитъ! обратился онъ къ артисткѣ: благодаря вашей жалобѣ меня лишили мѣста. А теперь жалуются все..... и артисты..... и вы сами..... Возвратите мнѣ мое мѣсто..... вотъ вамъ 50,000 франковъ..... можете раздать ихъ бѣднымъ.....

Хотя Фанни денегъ не приняла, но благодаря аудіенціи съ директоромъ Верономъ, Огюсть снова торжественно вступилъ въ Оперу начальникомъ клаци.

Огюсть былъ замѣчательнъ еще тѣмъ, что онъ никогда ни у кого не выпрашивалъ и не всегда принималъ деньги.

Извините! перѣдко отвѣчалъ онъ просительницѣ. Обязанъ вамъ отказать. Вашъ ангажементъ на дняхъ кончается и я долженъ оставаться нейтральнымъ.

Однажды, ему предложили 25 золотыхъ, чтобы освѣстать одну „коварную“ танцовщицу. Огюсть на отрѣзъ отказалъ. Когда среди публики начали артисткѣ шикать, то команда Огюста заглушила рукоплесканіями это шиканье.

Огюсть отличался знаніемъ сцены и во время репетицій авторы и балетмейстеры часто обращались къ нему за совѣтами. По окончаніи генеральной репетиціи новаго балета, Огюсть, по соглашенію съ директоромъ Верономъ, дѣлалъ все распоряженія, касавшіяся предстоящаго перваго представленія. Онъ указывалъ клакерамъ, гдѣ, въ какомъ мѣстѣ и послѣ какого „па“ слѣдуетъ хлопать артисткѣ, при томъ подчеркивалось; кому хлопать продолжительнѣе. Огюсть, составлявшій какъ бы нераздѣльную часть съ оперной труппой, умеръ въ 1844 году, оставивши очень значительное состояніе, пріобрѣтенное исключительно трудами.... своихъ рукъ.

Послѣ его смерти, не было болѣе ни одного начальника клаци, равнаго Огюсту, прославившемуся умѣнствомъ создавать успехъ артистамъ. Клаци же, какъ правильно организованное учрежденіе, получила право гражданства и существуетъ въ Парижѣ до настоящаго времени. Безъ нея не можетъ обойтись не только Grand Opéra, но ни одинъ изъ самыхъ маленькихъ, парижскихъ театровъ.









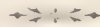


ГЛАВНЫЕ БАЛЕТЫ, ИЗЪ РЕПЕРТУАРА  
ФАНИИ ЭЛЬСЛЕРЪ.

*Богъ и Баядерка.*  
*Венеціанскій Карнавалъ*  
*Гитана.*  
*Гуэтанъ. (Балъ-маскарадъ).*  
*Дѣва Дуная.*  
*Идиллъ.*  
*Катарина, дочь разбойника.*  
*Мечта художника.*

*Наталія, швейц. молочница.*  
*Ольга, русская сирота.*  
*Оскорбленіе и Месть.*  
*Островъ пиратовъ.*  
*Питомца фей.*  
*Сандрильона.*  
*Сильфида.*  
*Сонамбула.*

*Тарантулъ.*  
*Тщетная предосторожность.*  
*Фаустъ*  
*Фея и рыцарь.*  
*Хромой бѣсъ*  
*Э-меральда.*



Рисунки изъ кол. С. Х.





XIV.

## ФАННИ ЭЛЬСЛЕРЪ.

1810—1884.

I.



Значеніе Фанни Эльслеръ.—Характеръ ея таланта.—Происхожденіе Фанни.—Вліяніе Гайдна.—Начало карьеры въ Вѣнѣ.—Балетъ О. Пинелли.—Дебютъ въ Парижѣ. „Буря“.—Первый успѣхъ.—Различіе съ талантомъ Тальони.—Громадный успѣхъ въ балетѣ „Хромой Бѣсъ“.—Качуча.—Тереза Эльслеръ.—Борьба партій.—Роль „Фе-  
неллы“.

ПУСТЯ десять лѣтъ послѣ появленія Тальони на хореографическомъ горизонтѣ возшла новая яркая звѣзда—Фанни Эльслеръ. Дарованіе этой артистки рѣзко отличалось отъ таланта признанной всѣмъ міромъ Сильфиды. Не смотря, однако, на рѣзкое различіе въ характерѣ танцевъ этихъ двухъ артистокъ, каждая изъ нихъ обладала личными особенностями такого рода, которыя создали два новыхъ стіля въ области хореографіи. Старые боги танцевальнаго искусства были окончательно свергнуты съ ихъ пьедесталовъ; Тальони стала во главѣ романтической школы, а Ф. Эльслеръ сдѣлалась образцомъ изящной мимики и выразительныхъ земныхъ танцевъ высшаго порядка, исключавшихъ рѣзкій чувственный оттѣнокъ, составлявшій неразлучную принадлежность національных танцевъ. Въ талантѣ Эльслеръ сказался реальный, страстный темпераментъ съ его видимыми переживаніями и настроеніями, тѣсно связанными съ яркими тонами строгой классической школы.

Сдѣлавшись извѣстною, Ф. Эльслеръ не избѣгнула общей участи всѣхъ знаменитостей. Разказы объ ея происхожденіи противорѣчили одинъ другому. Говорили, что мать ея была торговкою овощей. Другіе утверждали, что композиторъ Гайднъ былъ крестнымъ отцомъ Фанни; это уже совершенно не соотвѣтствовало истинѣ, потому что Гайднъ



умеръ въ 1809 году, а Ф. Эльслеръ родилась въ 1810 году. Достоверно же, что отцомъ Фанни былъ скромный музыкантъ - переписчикъ Жанъ Флоріанъ Эльслеръ, который въ теченіи всей своей жизни былъ самымъ преданнымъ слугою Гайдна. Матерью же Фанни была красавица, вѣнская пѣвица Тереза Принстеръ, имѣвшая много дѣтей. Пятымъ ея ребенкомъ была Тереза, а шестымъ Франциска, которую называли по просту Фанни.

Съ ранняго дѣтства, Фанни была проникнута музыкальными звуками Гайдна, передъ гениемъ котораго преклонялись родители будущей знаменитости. Благородная, восторженная музыка великаго композитора проникла въ кровь и въ плоть начинающей артистки. Гайднъ наложилъ на всю жизнь Фанни особый отпечатокъ. Онъ передалъ ей улыбающуюся грацію, соединенную съ разумною рѣзвостью. Съ самаго ранняго возраста, Фанни сочиняла для себя разныя „па“ подѣ Гайдеповеніе мотивы. Ея танцы можно было называть Гайдномъ, переложеннымъ на жесты и движенія. Въ такой чудной, музыкальной атмосферѣ развивался талантъ будущей знаменитости.

Свою сценическую карьеру Фанни начала съ семилѣтняго возраста. Она состояла въ кордебалетѣ Кэрнерторскаго театра въ Вѣнѣ. Тутъ извѣстный балетмейстеръ Омеръ обратилъ вниманіе на начинающую дѣвочку и занялся ея хореографическимъ образованіемъ. Представитель изящнаго парижскаго балета, Омеръ оказалъ громадное вліяніе на развитіе техники молодой Эльслеръ. Благодаря урокамъ и упражненіямъ въ разнообразныхъ фигурахъ хореографической грамматики чистой, классической школы, ученица его приобрѣла во



Сцена изъ бал. „Швейцарская молочница“.  
(Рис. 125).

всѣхъ своихъ движеніяхъ тотъ благородный стиль и то очарованіе, которые составляютъ достоинство избранныхъ натуръ, воспитавшихъ себя на началахъ благородной французской школы. Можно было опасаться, что школа эта, какъ чрезмерно педантичная, будетъ препятствовать развитію индивидуальныхъ качествъ Фанни. Но этого не случилось. Счастье благопріятствовало юной артисткѣ. Ее увидалъ прѣхавшій изъ Неа-

поля антрепренеръ Барбаїя; прельстился ея хореографическими способностями и увезъ въ Италію для окончанія ея сценическаго образованія.

Въ Миланѣ и Неаполѣ Фанни ознакомилась съ итальянскими виртуозками. Тутъ она познала, что красота излюбленнаго ею искусства заключается не въ одной заученной, холодной пластикѣ, но и въ эстетическомъ изображеніи душевныхъ и сердечныхъ переживаній. При своихъ робкихъ дебютахъ въ Неаполѣ, она старалась объединить строго классическій стиль съ краснорѣчіемъ жестовъ и съ выразительностью лица. На сценѣ она показалаcя „женщиной“, а не механическимъ автоматомъ.

Въ ея танцахъ не было ни малѣйшей вульгарности. Они исполнялись оживленно, но безъ рѣзкостей въ изгибахъ корпуса; они были страстны, но не чувственны. Уже съ раннихъ лѣтъ обрисовался характеръ таланта Фанни. Свобода движеній, связанная съ корректностью, страсть, не исключавшая отчетливости, никогда не переходившая въ тривіальность—таковы были яркія качества артистки.

Постоянно совершенствуясь съ ранняго возраста, Фанни развила въ себѣ такія личныя особенности таланта, которыя остались за нею и во время всей ея артистической карьеры.

Съ 1827 года начались странствованія Фанни по Европѣ. Изъ Вѣны, гдѣ артистка на очень продолжительное время сошлась съ страстно влюбленнымъ въ нее г. Генцъ, Фанни съ сестрою своею Терезою отправились въ Берлинъ, гдѣ онѣ дебютировали въ ба-



летъ „Швейцарская молочница“ (рис. 125). Балетъ этотъ нельзя назвать удачнымъ. Мы уже говорили, что онъ былъ поставленъ въ первый разъ въ Парижѣ для Тальони. Тальони отецъ, сочинившій это пагубное произведеніе, не отличился въ немъ блескомъ фантазіи. Сюжетъ вызвалъ даже не мало насмѣшекъ въ парижской печати. Ф. Эльслеръ избрала этотъ балетъ для своего дебюта потому только, что въ послѣдней сценѣ она имѣла возможность показать въ полномъ блескѣ свой мимическій талантъ, неразрывно связанный съ танцами. Всю зиму обѣ сестры танцевали въ Берлинѣ. Тутъ талантъ артистокъ былъ довольно ярко отмѣченъ. Въ печати заявляли, что Тереза Эльслеръ была копіей съ античной статуи, созданной для академическихъ, величественныхъ, холодныхъ танцевъ. Танцы же Фанни были пренеполнены энергіи и жизни; передаваемые ею, ловко схваченные итальянскіе жесты были въ связи съ дисциплиною классической школы.

Въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ, обѣ сестры перекочевывали изъ Вѣны въ Берлинъ и обратно.

Въ 1832 году, въ Вѣнѣ она танцевала въ балетѣ „Октавіо Пинелли или Оскорбленіе и месть“, сочиненія П. Саменго (рис. 126): затѣмъ участвовала въ балетахъ „Освобожденный Іерусалимъ“ и „Синяя Борода“. Потерявши въ Вѣнѣ очень близкаго ей человека, старика Генца, Фанни простилась съ своими соотечественниками и снова направилась въ Берлинъ, гдѣ она сошлась съ танцовщикомъ Штульмюллеромъ. Согласившись на предложенный ангажементъ въ лондонскій королевскій театръ, Фанни въ 1833 году направилась въ столицу Англіи, гдѣ произвела на свѣтъ дочку Терезу, отданную ею на воспитаніе супругамъ Гротъ.



Сцена изъ балета „Оскорбленіе и месть“.  
(Рис. 126).

Только къ концу года Фанни въ состояніи была появиться на подмосткахъ Ковен-гарденскаго театра. Дебютъ ея былъ не особенно удаченъ. Нѣкоторыя лондонскія изданія въ своихъ театральныхъ отчетахъ даже не отмѣтили этого дебюта.

На счастье Фанни, пріѣхалъ въ Лондонъ директоръ Парижской Оперы Веронъ. Его опытный глазъ сразу обратилъ вниманіе на восходившую звѣздочку Фанни Эльслеръ, которая съ своею сестрою Терезой (рис. 127) танцевала въ Лондонѣ за очень скромное вознагражденіе.

Фанни плѣнила Верона своимъ умнымъ, привлекательнымъ и выразительнымъ лицомъ, а также особенностью ея самостоятельнаго таланта. Контрактъ съ обѣими сестрами былъ подписанъ, съ платою по 40 тысячъ франковъ въ годъ.



Дебюту новыхъ балеринъ предшествовалъ рядъ рекламъ, на которыя Веронъ не скупился. Сестры должны были дебютировать въ поставленномъ для нихъ балетѣ, соч. Коралли „Буря“, на сюжетъ, заимствованный у Шекспира. Чтобы возбудить еще большее любопытство у публики, балетъ нѣсколько разъ откладывался и наконецъ, 15 сентября 1834 года, состоялось первое представленіе.

Балетъ „Буря“ былъ какъ бы сколкомъ съ балета „Искушеніе“, съ тою только разницею, что главную роль вмѣсто Дювернэ исполнила Фанни Эльслеръ. (Рис. 128). Постановка „Бури“ была блестящая, благодаря стараніямъ неутомимаго директора Верона, сознававшего, что всякій расхвѣдъ, сдѣланный для Фанни Эльслеръ, вознаградится сто-рицею. И онъ былъ правъ. Фанни, какъ обаятельная женщина, свергнула съ престола Марію Тальони. Что же касается танцевъ этихъ артистокъ, то мнѣнія раздѣлились. Говорили, что Фанни легко и быстро бѣгаетъ по всей сценѣ на своихъ тонкихъ пуантахъ, а Тальони похвѣляется своими крылышками.

Сюжетъ „Бури“ и неумѣлая его постановка на сценѣ вызвали справедливыя замѣ-чанія въ печати. Находили, что дѣйствующія въ балетѣ лица,

Оберонъ, Камбонъ, взятые изъ шекспировской пьесы „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, были неумѣстно искажены. Но въ виду появленія въ этомъ балетѣ новой восходящей звѣзды Эльслеръ, нелѣпость содержанія была забыта. Все вниманіе обратилось исключительно на одну дебютантку.

И послѣ этого спектак-ля изъ одного трона, который занимала Тальони, создались два трона; одинъ въ воздуш-номъ пространствѣ для „Силь-фиды“, а другой на землѣ для Эльслеръ.

Фанни Эльслеръ дока-зала, что можно быть прево-сходною танцовщицею и не вращаясь въ обществѣ воз-душныхъ сильфидъ. Она была



Фанни Эльслеръ.

Тереза Эльслеръ.

(Рис. 127).

танцовщицею „земною“ со всѣми страстями, присущими живущимъ на нашей планетѣ. Фанни правила мужчинамъ, а отъ Тальони приходили въ восторгъ дамы.

Не смотря на успѣхъ Эльслеръ, роль „феи“ Альсины въ „Бурѣ“ не подходила къ складу ея таланта. Ей нужны были балеты съ реальнымъ сюжетомъ, гдѣ бы могло широко развернуться ея мимическое дарованіе. Ей нужны были характерные, вырази-тельные качучи и краковяки. Въ полномъ блескѣ сказался ея талантъ только тогда, когда она въ первый разъ, вдвоемъ съ сестрой Терезой, протанцевала въ „Донъ Жуанъ“. Съ этихъ поръ, Фанни стали называть „красивая“, а Терезу „длинная“.

На первомъ спектаклѣ балета „Буря“ присутствовала Тальони, нарочно пріѣхавшая изъ Англіи, чтобы лично убѣдиться, насколько Ф. Эльслеръ могла сдѣлаться ея соперницей.

Первое и второе дѣйствія „Бури“ прошли холодно. Слабо аплодировали танцовщи-цамъ Дювернэ, Легаллуа и танцовщику Перро. Всѣ надежды возлагались на появленіе сестеръ Эльслеръ.

На сцену, къ третьему дѣйствию! командовалъ режиссеръ. Трепетно, опершись на плечо сестры, Фанни ожидала своего выхода, чувствуя, что въ этотъ вечеръ рѣшалась ея судьба. Ударивши три раза лѣвою ногою, режиссеръ подалъ знакъ для поднятія за-



навѣса. Фанни вѣрила примѣтамъ: „Несчастный, обратилась она къ нему, вы ударили лѣвою ногою! Я пропала. Проваль мой будетъ полный!“

Предчувствія, однако, обманули ее. Дебютантка, исполнявшая роль фен Альсины, сразу плѣнила публику. Шопотъ одобренія привѣтствовалъ красоту и грацію балерины. Вполнѣ корректные танцы дышали особою, невѣдомою еще прелестью. Она создавала что-то новое, еще невиданное. Кляка умолкла; аплодировалъ весь театръ, въ томъ числѣ и сама Тальони, сердце которой, при видѣ успѣха Фанни, разрывалось на части.

Вернувшись за кулисы, Фанни бросилась въ объятія сестры и обѣ зарыдали отъ радости и счастья.

Энтузіазмъ публики нашелъ себѣ единодушный откликъ во всей печати. Фанни, говорили критики, исполняла свой *собственный* танецъ. Она никому не подражала. Ея танцы принадлежали къ разряду танцевъ „taquetés“, то есть состояли изъ маленькихъ, быстрыхъ па, сжатыхъ, но всегда правильныхъ, законченныхъ, соединенныхъ съ блескомъ и граціей. Пуанты играли видную роль; они поражали своею твердостью. Безъ малѣйшихъ признаковъ усталости, проходила всю сцену на носкахъ. Фанни была антиподомъ Тальони, лучшей представительницы жанра „ballonné“.

Танцы Фанни были признаны элегантными въ высшей степени. Хотя въ нихъ не было легкости и быстроты подъемовъ отъ земли, но за то всѣ ея „па“ отличались поразительной чистотой отдѣлки. Посредствомъ „батtemanовъ“ выбивала ногами безукоризненные трели, подобно виртуозу Паганини, дѣлавшему трели на своей волшебной скрипкѣ.

Ф. Эльслеръ доказала, что можно быть великолыпною танцовщицей и не поднимаясь въ воздушное пространство, подобно Тальони.

Находились впрочемъ и театральные критики. въ ихъ числѣ и Ж. Жанепъ, которые, похваливши слегка Эльслеръ, считали ее все-таки далеко не равною съ Тальони. Балетъ „Буря“ вызвалъ бурю и среди балетныхъ завсегдатаевъ. Мнѣнія раздѣлились; образовались двѣ партіи: Тальонистовъ и Эльслеристовъ. Нашлись даже такіе фанатики, которые огромными буквами писали на стѣнахъ Оперы „Сильфиду или смерть“!

Дирекція уступила требованіямъ публики. Тальони была опять приглашена и снова появилась въ Сильфидѣ. Спектакль имѣлъ чисто демонстративный характеръ. Поклонники Тальони изъ ложъ и изъ партера засыпали ее дождемъ цвѣтовъ. Подобныхъ овацій никогда еще въ Парижѣ не бывало.

Въ томъ же году, публика была приглашена высказаться о талантѣ обѣихъ артистокъ. Въ одинъ и тотъ же вечеръ Тальони танцевала въ оперѣ-балетѣ „Богъ и Ба-ядерка“, а Фанни Эльслеръ въ „Бурѣ“. Публика хотя и раздѣлилась на двѣ партіи, но успѣхъ обѣихъ артистокъ былъ одинаковый.

Земная Эльслеръ могла спокойно продолжать свою блестящую карьеру. Ей не могли больше мѣшать лавры воздушной Тальони.

Наконецъ, дирекція поняла, что фантастическіе балеты, въ родѣ „Бури“, не вполнѣ соответствовали характеру таланта Фанни. Для нея нуженъ былъ балетъ съ реальнымъ содержаніемъ, взятымъ изъ жизни. Для нея необходимъ былъ не фантастическій



Ф. Эльслеръ въ балетѣ „Буря“.

(Рис. 128).





АКТЪ I. — СЦЕНА V.



АКТЪ II. — СЦЕНА XVI.



АКТЪ III. — СЦЕНА X.

Сцены изъ балета „Хромой бѣсъ“.  
(Рис. 129).

элементъ, а тотъ міръ, гдѣ можно проявить общечеловѣческія движенія чувствъ и страстей.

Для разрѣшенія этой задачи, балетмейстеру Коралли поручено было поставить балетъ „Хромой бѣсъ“, („Le diable boiteux“). Роль вполне подходила къ средствамъ артистки. Кромѣ разнообразныхъ танцевъ, въ которыхъ Фанни могла блеснуть своей техникой, она особенно отличилась въ сценахъ, гдѣ развернулся ея могучій, мимическій талантъ. Она дѣйствительно торжествовала какъ танцовщица и какъ мимистка.

Колоссальное впечатлѣніе произвела она исполненіемъ испанскаго танца качучи.

Тальони—одухотворила Сильфиду, Фанни—олицетворяла страстную испанку.

Исполненная въ „Хромомъ бѣсѣ“ пламенная качуча, однако, совсѣмъ не походила на уличныя испанскія пляски.

Это былъ танецъ, въ которомъ шелестъ андалузской короткой юбки, звуки кастаньетъ, изящно выгибающийся то впередъ, то назадъ корпусъ, граціозно выдвинутая нога и наконецъ, страстность всей фигуры все это, вмѣстѣ взятое, оцѣняло зрителей, приходившихъ въ восторгъ при сравненіи артистки съ холодной, призрачною Тальони.

Что же касается настоящей театральной публики, то есть массы, то она сначала недоумѣвала при видѣ испанки, которую шумно и блестяще олицетворяла Фанни Эльслеръ. Затѣмъ, строго разобравши всѣ позы и аттитюды артистки, было признано, что онѣ могутъ вызвать самыя чистыя чувства восторга и не имѣютъ ничего общаго съ танцами пріѣзжихъ севильскихъ звѣздъ, потрясающихъ персями и бедрами въ разныхъ кафешантанахъ.



Фанни создала южный, пылкий образ страстной андалузки; но изящный вкус и классическое воспитание не позволяли ей переходить за пределы приличия. Она облагодарила и придала особый грациозный стиль свободной качуче, которую танцевали в то время в Испании местные знаменитости Долоресъ, Розита Діазъ, Лола и другія испанки Гренады и Севилы.

Исполненное в этомъ балетъ съ сестрой Терезой „pas de deux“ можно было назвать чарующимъ хореографическимъ дуэтомъ, вызвавшимъ всеобщій восторгъ.

Тереза, какъ добрая сестра и учительница Фанни, всегда старалась оставаться незамѣтной, постоянно выдвигая талантъ своей ученицы. Обладая далеко недюжиннымъ дарованіемъ, Тереза совершенно ступшевывалась на сценѣ, думая только объ успѣхѣ Фанни, блестящая техника которой, съ ея художественными позами и аттитюдами, во многомъ обязана ловкости поддерживавшей ее родственной партнерши.

Должно отдать справедливость и Терезѣ. Талантъ ея былъ далеко не заурядный. Во всѣхъ хореографическихъ дуэтахъ двухъ сестеръ, соблюдалась поразительная симметрия движеній обѣихъ артистокъ, такъ что Тереза имѣла несомнѣнное право на половину рукоплесканій, раздававшихся по адресу ея сестры.

Фанни и Тереза при исполненіи своихъ „pas de deux“ настолько сжились на сценѣ, что ихъ прозвали „балетными Сіамскими близнецами“.

О Ф. Эльслеръ, въ „Хромомъ бѣсѣ“, Т. Готье далъ такой отзывъ:

„Розовая юбка, обшитая широкими, черными кружевами, обрисовываетъ бедра; острая талія дерзко извивается; отточенная какъ будто изъ мрамора ножка блеститъ сквозь тонкій шелковый чулокъ и стоитъ неподвижно въ ожиданіи перваго аккорда музыки“.

„Какъ она прелестна съ ея большимъ гребнемъ на головѣ и цвѣткомъ за ухомъ, съ ея пламеннымъ взглядомъ и блестящею улыбкою. На концахъ ея рукъ трепещутъ черныя кисточки. Вотъ, вотъ она стремительно двигается впередъ, громко щелкаютъ въ тактъ кисточки. Какъ она извивается, какъ она изгибается! что за огонь! какая страстность, какой пылъ! руки ея кружатся вокругъ всего корпуса и головы. Ея бѣлыя плечи почти касаются пола. Какой чудный жестъ!... О неприличіи, о непристойности движеній нѣтъ и рѣчи! Всякій шагъ ея, всякая поза — верхъ изящества и пластической красоты“.

Не одною только качучею, Фанни прельстила публику. Ей рукоплескали за каждую мимическую сцену. Вся роль „Флориды“ въ „Хромомъ бѣсѣ“ была сплошною, выразительною пантомимею. Вполнѣ реальною, понятною игрою физиономіи, а также осмысленными жестами, связанными съ танцами, Фанни благодаря этой роли приобрѣла первое классное мѣсто въ ряду лучшихъ мимистокъ ея времени.

Такимъ образомъ, балетъ „Le diable boiteux“ далъ парижской оперной сценѣ сильный толчокъ для болѣе свободнаго развитія хореографическаго искусства. Тальони реагировала противъ старыхъ, классическихъ традицій, вводя романтическій, воздушный элементъ въ противовѣсъ строгимъ геометрическимъ фигурамъ, сочиняемымъ тогдашними балетмейстерами. Тальони одухотворила танецъ, Фанни же Эльслеръ эмансипировала его въ другомъ направленіи. Она придала танцамъ страсть, желаніе, чувство, осмысленность, не переходя, однако, законовъ изящества и красоты. Кипучая жизнь вторгнулась въ балетъ, наэлектризовала холодъ прежнихъ па, расшевелила, такъ сказать, весь балетный организмъ. Сценою завладѣло могущество обольщенія и обворожительности. Цѣпи прежняго рабскаго поклоненія традиціямъ были порваны. Ф. Эльслеръ передала всей труппѣ искру своей оживленности. Ея вліяніе было такъ сильно, что весь балетный персоналъ оживился, подражая балеринѣ. Во время исполненія „фарандолы“ въ „Diable boiteux“, молодой танцовщикъ Мерантъ увлекся даже до того, что перескочилъ черезъ рампу и упалъ въ оркестръ.

„Хромой бѣсъ“ рѣзко выдѣлился изъ числа фантастическихъ балетовъ не только своимъ реальнымъ содержаніемъ, но еще и постановкою оживившихъ балетную сцену,





Фанни въ роли Флоринды.  
 (Балетъ „Хромой бѣсъ“).  
 (Рис. 130).



стилизированныхъ, народныхъ испанскихъ танцевъ. Исполненные Zapateado, Manchegas, Jaleo, las bolero и др. вызвали всеобщее одобрение и внесли совершенно новый характерный рисунокъ балетнаго спектакля.

Слухъ объ успѣхахъ Фанни пролетѣлъ по всей Европѣ. Она отправилась на гастроль въ Марсель и Бордо. Тѣмъ временемъ, жаловавшаяся на боль въ колѣнахъ Тальони, постѣ девятимѣсячныхъ, по расчету хроникеровъ, страданій, опять появилась въ „Сильфидѣ“.

Борьба партій снова возгорѣлась. Начались сравненія этихъ двухъ артистокъ. На Эльслеръ смотрѣли, какъ на представительницу реальной школы, обладающей земными прелестями. Тальони же, по прежнему, оставалась идеаломъ воздушности. Фанни считали женщиной, то есть земнымъ, обворожительнымъ существомъ, чисто платоническаго свойства, едва прикрытаго чувственнымъ обликомъ.

Пока продолжалось соревнованіе артистокъ, Тальони снова покорила публику, создавши балетъ „Дѣва Дуная“, поставленный ею отцомъ. Это было въ 1836 году. Успѣхъ „легкокрылой“ былъ по прежнему громадный. Сестры же Эльслеръ въ это время срывали обильныя рукоплесканія въ Бордо, гдѣ, танцуя совместно съ сестрою, Фанни исполняла рядъ новыхъ балетовъ: „Тщетную предосторожность“ Доберваля, „Богъ и Баядерка“ и друг. Кромѣ того, съ громаднымъ успѣхомъ исполнила мимическую роль въ „Фенеллѣ“ (рис. 131) и даже дерзнула протанцовать въ Сильфидѣ, на что она изъ опасенія сравненій долго не рѣшалась въ Парижѣ. Видѣвшіе ее въ этой роли утверждали, что роль Сильфиды ей совершенно не удалась.

Тальони съ громадною завистью относилась къ дѣятельности Фанни въ Парижѣ.

Послѣ одного „па“, которое Фанни протанцовала въ „Густавѣ“ съ своей сестрой, объ ней особенно рѣзко отозвался критикъ „Театральной Газеты“. Онъ находилъ, что Фанни вертѣлась, кружилась, ходила на носкахъ, пренебрегая необходимымъ для искусства чувствомъ красоты и изящества. Злонамѣреннаго критика обличили. Печатно заявили, что его подкупила Тальони.

Такое отношеніе къ Фанни заставило артистку еще болѣе серьезно заняться искусствомъ. Для нея былъ поставленъ балетъ „Островъ пиратовъ“. Въ этомъ произведеніи балетмейстера Гапри содержаніе было очень скудное и почти лишенное всякаго смысла. Не смотря на старанія участвовавшихъ сестеръ Эльслеръ, балетъ не имѣлъ никакого успѣха. Чтобы нѣсколько загладить дурное впечатлѣніе, Фанни рѣшилась передѣлать по своему вкусу нѣкоторыя сцены въ этомъ балетѣ. Заступившій мѣсто Верона, новый директоръ Дюпоншель за это самоволіе оштрафовалъ Фанни. Отношенія ея съ дирекціей обострились на столько, что Фанни покинула Парижъ и уѣхала въ Берлинъ.

Несомнѣнно, что у Фанни была масса поклонниковъ, добивавшихся ея взаимности. Скандальная хроника того времени называетъ имена нѣкоторыхъ изъ нихъ, но при этомъ слѣдуетъ замѣтить, что если она и позволяла „любить себя“, то это дѣлалось безъ шума, безъ скандала. Ея грѣшки не оставляли послѣ себя грязныхъ исторій. То были грѣшки изящные и ихъ даже называли „нравственными“, въ отличіе отъ прегрѣшеній другихъ артистокъ, любовники которыхъ кичились своими фаворитками.



Ф. Эльслеръ въ роли „Фенеллы“.  
(Рис. 131).





Бюсть Ф. Эльслеръ.

2.

Восторженные статьи объ Эльслеръ.— Страстные испанскіе танцы и Краковякъ.— Второй прїездъ въ Парижъ.— Неудачныя выступленія въ „Сильфидъ“ и „Дѣвъ Дуная“.— Ссора тальонистовъ и эльслеристовъ.— Триумфальное путешествіе по Америкѣ.— Безумныя оваціи.— Чествованія артистки.— Подарки.— Громадный заработокъ Фанни.— Возвращеніе въ Европу и дебюты въ Миланѣ.— Легенды объ Эльслеръ.— Отъездъ въ Россію и конецъ ея карьеры въ Москвѣ.



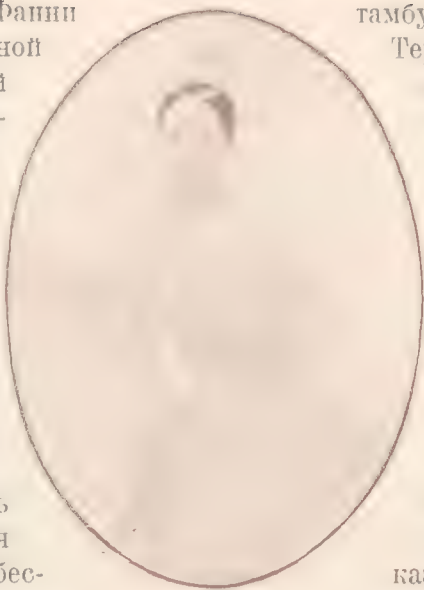
ВЕРНУВШИСЬ въ 1837 году въ Парижъ съ возобновленнымъ на четыре года контрактомъ, Фанни должна была появиться въ „Хромомъ бѣсѣ“, но неугомонная Тальони, услыхавъ объ этомъ новомъ ангажементѣ, рѣшительно объявила, что она покидаетъ оперную сцену и потребовала прощальнаго бенефиса. Послѣ того, какъ Тальони шумно простилась съ публикой, Фанни осталась единственною прима-балериною въ Оперѣ. Въ этотъ періодъ она нашла себѣ восторженнаго критика и цѣнителя въ лицѣ остроумнаго Т. Готье, который въ противовѣсъ Ж. Жанену, не менѣе вліятельному критику, поклоннику Тальони, началъ превозносить до небесъ игру и танцы Эльслеръ. Романтикъ въ душѣ, онъ тѣмъ не менѣе требовалъ отъ танцовщицы строго классическихъ формъ. Онъ жаждалъ оживленія, красочности, жизни и разнообразія въ движеніяхъ, не измѣняя, однако, эстетическимъ требованіямъ XVIII вѣка, то есть классицизма съ болѣе обширными горизонтами, освобожденнаго отъ путъ холодной мнѣологіи и проникнутаго лучами живого солнца.—Въ такомъ смыслѣ высказывался Т. Готье. И все это онъ находилъ въ созданіяхъ Ф. Эльслеръ. Она была живою мечтою этого художника. (Рис. 132).

Высоко литературныя статьи Т. Готье о балетѣ считались образцовыми.

Между прочимъ, онъ говорилъ, что танцы Фанни отдѣляются отъ общепринятыхъ, академическихъ приемовъ. Ихъ особенный характеръ не имѣетъ ничего общаго съ



другими танцовщицами. У Фанни нѣтъ воздушной и дѣвственной граціи Тальони, но въ ней заключается нѣчто болѣе человѣческое, дѣйствующее непосредственно на чувства. Тальони—танцовщица христіанская, если такъ можно выразиться, говоря объ искусствѣ, которое не было одобряемо католицизмомъ того времени. Тальони порхаетъ какъ безплотный духъ, окутанный въ воздушныя одежды; она походитъ на „блаженную душу, розовыя ножки которой, касаясь до небесныхъ цвѣтовъ, едва склоняютъ ихъ блестящія головки“. Фанни Эльслеръ—танцовщица языческая. Звуками своего



Ф. Эльслеръ.

(Рис. 132).

тамбурина, она призываетъ музу Терпсихору. Всѣ ея жесты, движенія похожи на фигуры изъ Геркуланума и Помпеи; какъ будто фрески эти сорвались со стѣнъ и ожили въ лицѣ Фанни.

„Несомнѣнно, продолжалъ Готье, спиритуализмъ вещь почтенная, но въ угоду матеріализму можно сдѣлать и нѣкоторыя отступленія. Цѣль танца прежде всего заключается въ томъ, что исполнительница въ граціозныхъ позахъ должна показать красоту линий. Это нѣмой ритмъ, это музыка, которую не

слушаютъ, а которая ласкаетъ глаза. Танцы не поддаются метафизическимъ

идеямъ; они выражаютъ страсти человѣческія, любовь, жажду наслажденій, кокетство, то есть все то, что представляли примитивные древніе танцы, гдѣ мужчина приступаетъ съ своими желаніями, а женщина тщетно защищается“. Фанни Эльслеръ вполне усвоила эту истину и рѣшилась проявить то, чего не осмѣливались проявлять другія артистки. Она дерзнула перенести на сцену страстную качучу, облагородивши ее и вмѣстѣ съ тѣмъ не утративши ея природнаго значенія. (Рис. 133). Она танцевала не одними ногами, а всѣмъ корпусомъ, при чемъ не теряла своей обычной граціи и далеко не доходила до черты вульгарности. Она предавалась танцу всѣмъ своимъ существомъ, поэтому она прослыла чудеснѣйшей артисткой, не похожей на другихъ, у которыхъ на неподвижномъ туловищѣ работаютъ одни только ноги.

Въ исполненіи Эльслеръ, качуча была какъ будто французскимъ подражаніемъ испанскому танцу, передаваемому съ необычайною хореграфическою смѣлостью. Подъ звуки опьяненной музыки, съ грозными и горящими глазами, Фанни вызвала постоянно бурю рукоплесканій.



Ф. ЭЛЬСЛЕРЪ.

Качуча.

(Рис. 133).



Чтобы закончить портретъ Эльслеръ, остается добавить, что напрасно называли ее „Съверной испанкой“. По своей улыбкѣ, по бѣлизнѣ кожи, по складу лица она была настоящей нѣмкой. Только черные волосы, маленькія руки и ноги придавали ей испанскій типъ. Ее можно назвать полунѣмкой и полуниспанкой.

Фигурой Фанни восторгались все балетные критики. Про нее писали, что она держитъ въ своихъ бѣлыхъ пальцахъ золотой скипетръ красоты. Ея руки какъ бы выточены. „Линіи ея корпуса имѣютъ ту легкость и ту живость, какія проявляются въ женственной красотѣ Аполлона или Антиноя“. Ея движенія носятъ отпечатокъ двойственнаго характера. Сквозь пылкую страсть, сквозь женственную грацію и обольстительность танцовщицы чувствуются стальные мускулы красавца юноши-атлета.

И такую, она правилась всею, даже женщинамъ, которыя вообще не выносятъ танцовщицъ. При видѣ Фанни, не говорили какъ объ обыкновенныхъ артисткахъ: „какіе чудные глаза, какія прелестныя руки!“ Нѣтъ; отзывались просто: „какое очаровательное существо!“ Вся фигура ея была похожа на статуи античныхъ временъ Перикла. Это была возродившаяся юническая танцовщица, которую Алкивиадъ не преминулъ бы пригласить къ себѣ на банкетъ въ костюмѣ одной изъ Грацій съ распущеннымъ поясомъ и съ вѣнкомъ изъ миртъ на челѣ.

Сестру Тальони Терезу, также очень красивую женщину, сравнивали съ Діаной, въ отличіе отъ чувственной красоты Фанни, носившей нѣкоторый отбѣнокъ суровости. (Рис. 134 и 135).

Популярность обѣихъ сестеръ Эльслеръ достигла своего зенита въ ихъ бенефисѣ въ 1838 году. Но спокойствіе Фанни было нарушено: изъ Россіи возвратилась соперница ея Тальони.

Дуэль обѣихъ артистокъ возобновилась съ прежней силой. По убѣдительной просьбѣ дирекціи, послѣ усиленныхъ отказовъ, Фанни согласилась выступить передъ парижскою публикой въ „Сильфидѣ“.

Въ это время, звѣзда Тальони начинала уже значительно меркнуть. Это сознавалъ и страстный поклонникъ ея таланта Т. Готье. „Когда она выходитъ на сцену, пишетъ извѣстный критикъ, то по прежнему является прозрачнымъ, бѣлымъ облачкомъ, воздушнымъ и поэтическимъ видѣніемъ, но бываютъ моменты, когда въ ней начинаетъ замѣчаться усталость. Не достаетъ дыханія, на лбу выступаетъ испарина, мускулы натягиваются съ видимымъ усиленіемъ, руки и грудь краснѣютъ. Еще недавно, она олицетворяла Силь-



Тереза Эльслеръ.

(Рис. 134).



(Рис. 135).



фиду, теперь она была не болѣе какъ балериной... ея утомимыя ноги отяжелѣли и она не въ силахъ возобновить своихъ прежнихъ полетовъ и скользить по землѣ, подобно птицѣ съ намокшими крыльями“.

Вѣроятно ободренная такимъ отзывомъ о соперницѣ, молодая и красивая Фанни рѣшилась выступить въ балетахъ изъ репертуара „отяжелѣвшей“ Тальони. Хотя послѣ перваго представленія „Сильфиды“ одинъ изъ очевидно подкупленныхъ критиковъ и писалъ, что „Фанни выкропла себѣ костюмъ изъ крыльевъ бабочки и обула свою ножку атласными лепестками лиліи“, по сужденія эти не нашли себѣ благопріятнаго отклика въ публикѣ. Слѣдуетъ отмѣтить, что Фанни въ „Сильфидѣ“ дѣйствительно очень шумно рукоплескали, но это слѣдуетъ приписать не исполненію этой роли, а приключенію съ артисткой въ самомъ началѣ спектакля. Въ тотъ моментъ, когда въ первомъ дѣйствіи Сильфида должна исчезнуть черезъ отверстіе каминна, Эльслеръ, при подъемѣ ея на стальной проволокъ, ударилась о выступъ каминна и потеряла сознаніе, не причинивши, однако, себѣ вреда. Спектакль прерванъ не быть и пострадавшей артисткѣ были сдѣланы оваціи, не прекращавшіяся до конца спектакля. Самое же исполненіе „Сильфиды“ было признано неудачнымъ.

Одновременное пребываніе на парижской сценѣ Тальони и Эльслеръ вызвало снова не мало столкновеній въ публикѣ между поклонниками обѣихъ артистокъ. Вражда „Тальонистовъ“ и „Эльслеристовъ“ возобновилась.

Фанни была моложе и красивѣе своей соперницы, потому поклонниковъ у нея было больше. Но, тѣмъ не менѣе, когда она послѣ неудачи въ „Сильфидѣ“ рѣшилась выступить въ созданномъ Тальони балетѣ „Дѣва Дуная“, то царица „Фанданго и качучи“ при первомъ появленіи на сценѣ была встрѣчена энергичнымъ свистомъ. Тогда, находившіеся въ ложахъ и въ партерѣ поднялись съ своихъ мѣстъ и разразились такимъ громомъ рукоплесканій, что сразу покрыли свистки. „Тальонистовъ“ заставили замолчать. Борьба эта повторилась и въ слѣдующее представленіе „Дѣвы Дуная“. Въ газетахъ писали, что тѣло не обошлось безъ жертвъ. Извѣстный начальникъ кланн Огюстъ, человѣкъ громадной физической силы, во время борьбы, потерялъ свой бинокль и золотую цѣпочку отъ часовъ, а потеря этихъ вещей была для него болѣе чувствительна, чѣмъ понесенная имъ въ битвѣ неудача.

Современники Тальони и Эльслеръ намъ лично рассказывали, что Фанни, дѣйствительно, не слѣдовало выступать ни въ „Сильфидѣ“, ни въ „Дѣвѣ Дуная“, балетахъ скроенныхъ не по мѣркѣ ея таланта. Ея неуспѣхъ въ этихъ произведеніяхъ легко объясняется еще тѣмъ, что у публики слишкомъ свѣжо было воспоминаніе о Тальони, не имѣвшей даже и до сихъ поръ соперницъ въ этихъ коронныхъ ея роляхъ.

Въ 1837 году Фанни исполнила главную роль въ новомъ балетѣ „Кошка, превращенная въ женщину“. Фанни Эльслеръ терпѣть не могла кошекъ. Онѣ производили на нее гадливое чувство. При видѣ кошки, она дрожала. Любовь къ искусству взяла, однако, верхъ надъ страхомъ передъ этимъ животнымъ. Узнавши, что ей предстоитъ



Фанни Эльслеръ.

(Рис. 136).



создать въ новомъ балетѣ роль „Конки“, Ф. Эльслеръ пріобрѣла бѣленькую конечку съ цѣлью изучить жесты и позы этого, хотя и граціознаго, но коварнаго созданія. Необъяснимый страхъ передъ конкой исчезъ и она зорко наблюдала за моделью будущей своей роли.

„Метаморфоза кошки“ съ сюжетомъ изъ водевиля Скриба оказалась очень неудачною и недостойною для оперной сцены передѣлкою. Ф. Эльслеръ, хотя играла прелестно и превосходно протанцовала роль конки, усвоивши себѣ все движенія этого животнаго, но это не спасло балета отъ паденія. Онъ вскорѣ былъ снятъ съ репертуара (рис. 136).

Въ 1839 году, для Фанни балетмейстеромъ Мазилье, на программу С. Жоржа былъ поставленъ новый балетъ „Gipsy“. Хотя мимическая сторона преобладала въ этомъ произведеніи, но Фанни имѣла довольно скромный успѣхъ. Ея „pas de deux“ (рис. 137) публикѣ понравился. Исполненный же сю въ этомъ балетѣ „краковякъ“ показался слишкомъ холоднымъ. Ни военная выправка, ни красные со шпорами саночки не заключали въ себѣ ничего притягательнаго, ничего женственнаго. Говорили, что въ „Краковякѣ“

Фанни прелестный, бойкій мальчишка и только. (Рис. 138). Публика постоянно требовала „качучи“. Тутъ Фанни была „несравненно“ вакханкою, возбуждавшей чувственность.

Нѣсколько колеблемая репутація Эльслеръ была снова возстановлена, когда она исполнила сочиненные по мѣркѣ ея таланта два балета „Гитану“ и „Тарантуль“ (La Tarantulle). Вполнѣ подходилъ еще и специально для нея сочиненный небольшой балетъ „Мечта художника“, который сдѣлался излюбленнымъ балетомъ Фанни. Съ нимъ она объѣхала всю Европу, потому что въ этомъ произведеніи она имѣла возможность развернуть въ полномъ блескѣ мимическую сторону своего таланта (рис. 139).

Въ свою очередь и Тальони, приглашенная въ Лондонъ, хотѣла доказать, что она можетъ исполнить репертуаръ Эльслеръ. Она исполнила тамъ „Гитану“, непанскую цыганку. Въмѣсто краковяка Фанни, она исполнила мазурку и вывезенную сю изъ Россіи цыганскую пляску... и успѣха не имѣла. Соперницы, такимъ образомъ, поквитались.

Срокъ контракта Фанни окончился. Ея мѣсто

заступили восходившія свѣтила Люсилъ Грантъ, Фанни Черрито и К. Гризи.

Въ 1840 году Эльслеръ отправилась съ сестрою Терезою въ Америку. Дебюты ея въ Нью-Йоркѣ, Бостонѣ, Новомъ-Орлеанѣ и Филадельфіи имѣли небывалый въ лѣтописяхъ балета успѣхъ. Когда Фанни, съ парохода „Great Eastern“ сошла на берегъ, то ея пріѣздъ шумно привѣтствовала громадная толпа, вышедшая на встрѣчу артистки. Не зная, какъ отвѣтить на такую демонстрацію, Фанни быстро схватила горсть земли и горячо поцѣловала ее. Этотъ „поцѣлуй“ доставилъ ей восторженный пріемъ въ театрѣ „del Vaga“, гдѣ состоялось первое ея представленіе. Съ перваго же дебюта, начались неслыханныя въ лѣтописяхъ театра оваціи по адресу счастливой балерины. Два года пребыванія въ Америкѣ можно назвать непрерывнымъ триумфальнымъ шествіемъ побѣдительницы изъ города въ городъ. Вездѣ, ей заранѣе готовили блестящій пріемъ. Засыпали цвѣтами. Подносили подарки громадной цѣнности, брилліантовые діадемы, кольца, серьги, браслеты и брошки. Безумныя выходки отдѣльных лицъ насчитывались дюжинами. Одинъ богатый квакеръ явился однажды къ директору театра Джеймсу Сильвену и предложилъ ему большую сумму за одинъ башмачекъ Фанни. Директоръ посовето-



„Pas de deux“ въ бал. „Джипси“..  
(Рис. 137).



валъ ему обратиться къ горничной танцовщицы, отъ которой онъ и получилъ желанный банмакъ. Разсказываютъ, что торговля использованною обувью артистки оказалась настолько выгодною, что горничная Фанни отъ продажи нажила изрядное состояніе. Въ Гаваниѣ ей поднесли испанскій костюмъ изъ краснаго атласа, вышитаго золотомъ и серебромъ. Впослѣдствіи, она всегда танцевала свою знаменитую качучу въ этомъ костюмѣ. Подносили ей картины, собакъ, фрукты, экзотическихъ птицъ, которыхъ Фанни увезла съ собою въ Европу. Въ Вашингтонѣ она была предметомъ особаго вниманія и расположенія публики. Ей поднесли деревянный крестъ въ серебряной оправѣ. Крестъ этотъ былъ сдѣланъ изъ куса дерева отъ гроба великаго Веллингтона.

Американскія газеты считали своимъ долгомъ ежедневно печатать бюллетени о здоровьѣ Фанни, при чемъ приводились мельчайшія подробности объ ея туалетахъ, пріемахъ, прогулкахъ. Печаталось даже о томъ, что балерина кунала за завтракомъ и обѣдомъ. Приводились все слова, сказанныя артисткою, при посѣщеніи ею разныхъ достопримѣчательностей Америки.

Во время спектаклей, на сцену, къ ея ногамъ, изъ ложа и партера, при нескончаемыхъ крикахъ, летѣли стихи, отпечатанные на разноцвѣтныхъ бумажкахъ, кидали цвѣты, подносили медали, выбитыя въ ея честь, золотыя и серебряныя монеты. Выпускали на сцену бѣлыхъ голубей съ привязанными къ ихъ шеямъ лентами, на которыхъ отпечатаны были разнообразныя привѣтствія. По окончаніи спектакля, карету ея засыпали цвѣтами. Подушки ея экипажа потомъ продавались съ аукціона по безумной цѣнѣ. Изъ театра въ квартиру, толпа провожала ее съ факелами; нерѣдко отпрягали экипажъ и отвозили артистку до ея отеля.

Послѣ генерала Лафайетта, только одну Фанни Эльслеръ чествовали такимъ образомъ въ Америкѣ.

При отъѣздѣ изъ каждаго города Фанни, по окончаніи прощальнаго спектакля, вынуждена была обращаться съ рѣчью къ публикѣ. Съ подмостковъ Фанни сказала 52 рѣчи. Содержаніе ихъ, конечно, заключалось въ благодарности по адресу недрыхъ американцевъ, и каждая рѣчь вызвала бурю восторговъ.

Произошелъ даже небывалый случай. Въ іюль 1840 года обѣ палаты въ Вашингтонѣ собрались на общій конгрессъ. Представители народа просили дирекцію театра удержать Фанни на нѣсколько представленій. Артистка согласилась остаться и отпривилась въ Капитолій поблагодарить депутатовъ за вниманіе. При ея входѣ, все народныя представители встали и предложили ей президентское кресло. На другой день, президентъ республики Van Buren, въ Бѣломъ домѣ, далъ торжественную аудіенцію славной балеринѣ. Одѣтой въ самое скромное платье Эльслеръ, президентъ, окруженный министрами, пожелалъ, чтобы она провела всю зиму въ Вашингтонѣ и отдохнула отъ совершеннаго ею утомительнаго переезда изъ Европы.



Фанни Эльслеръ.  
„КРАКОВЯКЪ“.

(Рис. 138).



Не одна театральная публика, но и весь народъ принималъ участіе въ чествованіи Фанни. Квакеры, эти прирожденные пуритане, никогда не посѣщавшіе никакихъ зрѣлищъ, и тѣ нарушили религіозныя традиціи. Они усердно ѣздили въ театръ и шумно аплодировали артисткѣ.

Двери всѣхъ гостиницъ были широко открыты для Фанни. Самыя богатые и аристократическія семьи угощали ее обѣдами и балами. Народъ и дѣти, при встрѣчѣ съ ней на улицѣ, низко кланялись и кричали *Thes is Fanny* (вотъ она Фанни).

Подъ окнами гостиницы, гдѣ жила Фанни, ей задавали серенады. Музыканты играли излюбленные ею танцы, въ томъ числѣ и качучу. Фанни показывалась у окна и въ тактъ музыкѣ щелкала кастаньетами. Уличная толпа, при видѣ своей любимицы, неистовствовала.

Послѣ отъѣзда Фанни изъ Нью-Йорка, въ серьезной газетѣ „*New York Herald*“ были помѣщены слѣдующія строки: „Изъ Нью-Йорка очаровательная Фанни Эльслеръ, которую намъ посчастливилось увидать первымъ, направилась въ Филладельфію и возбудила тамъ

не меньшій энтузіазмъ, чѣмъ у насъ. Старыя дѣвы морщились; моралисты покачивали головами, но ничто не могло охладить овлаѣвшаго всѣми восторга. Повсюду, гдѣ бы ни появлялась Фанни, на улицѣ, въ театрѣ, въ общественныхъ садахъ, всюду повторялось ея имя, всюду толпа слѣдовала за нею въ какомъ-то изступленіи, пожимая ее глазами и привѣтствуя громовыми возгласами.

Оваціи, по адресу Фанни, доходили до



Ф. Эльслеръ въ балетѣ „Мечта художника“. (Рис. 139).

безумія. Когда она пріѣхала въ Ричмондъ, столицу Виргиніи, то о прибытіи ея возвѣстили пушечными салютами. Свой торжественный вѣздъ въ городъ она совершила при удивительной обстановкѣ. Ее сопровождала процессія, состоявшая изъ синдика города, альдермановъ, представителей муниципалитета, губернатора, членовъ суда. Фанни возсѣдала на высокихъ носилкахъ, которыя несли шесть членовъ суда, съ председателемъ во главѣ. За нею шли депутаты парламента, дипломаты, представители военного вѣдомства и другіе чины. Слѣдовавшая за процессіей толпа оглашала воздухъ привѣтственными криками. Развернутый національный флагъ несли впереди оригинальной процессіи. Первая остановка была у Капитолія, вторая у палаты депутатовъ, куда пригласили Фанни. Ее посадили по правую руку председателя. При открытіи засѣданія, председатель предоставилъ слово длинному ряду ораторовъ, говорившихъ въ честь знаменитой иностранки; послѣ этого, засѣданіе было закрыто и всѣхъ депутатовъ пригласили въ театръ.

Подобныя сумасбродства, во славу хореографическаго искусства, были поистинѣ изумительны въ странѣ степенныхъ американскихъ гражданъ.





ФАННИ.  
Хореографическая волшебница XIX вѣка.  
(Рис. 140).





Ф. ЭЛЬСЛЕРЪ.  
Танецъ „Краковякъ“.  
(Рис. 141).

Съ немалымъ восторгомъ была встрѣчена Фанни въ Гаваниѣ. Тутъ, въ ея бенефисъ, былъ поднесенъ кошелекъ съ 50,000 долларовъ (100 тысячъ рублей). Въ тотъ же вечеръ, послѣ спектакля, одна богатая графиня дала въ честь Фанни большой балъ. На всемъ протяженіи между театромъ и дворцомъ графини была устроена роскошная галлерея, покрытая дорогой матеріей и украшенная гирляндами изъ свѣжихъ благоухающихъ цвѣтовъ. Толпа освѣщала путь факелами.

Изъ числа эпизодовъ, интересны еще случаи присылки артисткѣ ящика сигаръ, при слѣдующемъ письмѣ:

„Восхитительная европейка! Примите въ даръ отъ одного изъ милліона вашихъ поклонниковъ тысячу гаванскихъ сигаръ собственныхъ плантацій. Простите, если бѣдный табачный фабрикантъ не сумѣлъ найти лучшаго подношенія и позвольте заверить васъ въ истинномъ восторгѣ вашего

„Донъ Хосе Альфараго“.

Прочитавши это письмо, Фанни невольно воскликнула: „странный подарокъ“! Вскорѣ, однако, ея удивленіе перешло въ „восторгъ“. Ящикъ оказался очень тяжелымъ, потому что всѣ сигары были сдѣланы изъ чистаго чешаннаго золота.

Тѣмъ не менѣе, въ рукахъ Фанни эти золотыя сигары, подобно настоящимъ, быстро превратились въ дымъ.

Такимъ образомъ, въ непрерывныхъ оваціяхъ, Фанни пробыла въ Америкѣ два года и три мѣсяца. За исключеніемъ всѣхъ сдѣланныхъ расходовъ, она привезла въ Европу 742,000 франковъ. Это состояніе она приобрѣла, про-

танцовавши 199 разъ въ восьми исполненныхъ ею балетахъ: „Тарангуль“, „Швейцарская молочница“, „Оживленная роза“, „Баядерка“, „Гитана“, „Сонамбула“ и „Фея и Рыцарь“. Излюбленнымъ американцами танцемъ былъ краковякъ (рис. 140), который Фанни исполнила 220 разъ, и испанскій Zoroleado, которому она научилась въ Кубѣ.

Приводимъ интересный рисунокъ о побѣдахъ, одержанныхъ Фанни въ Европѣ и въ Америкѣ. (Рис. 141).

Успѣхъ Фанни въ „Новомъ Свѣтѣ“ слѣдуетъ приписать причинамъ, не имѣвшимъ ничего общаго съ искусствомъ.

Она пріѣхала въ Америку съ установившеюся въ Европѣ репутаціей. Имя артистки еще за долго до ея прибытія рекламировалось по американски, то есть безпредѣльно. Публика была загипнотизирована рекламою. По пріѣздѣ въ страну зинки, Фанни всѣми средствами поддерживала репутацію царицы искусства. Выѣзжала она не иначе, какъ въ коляскѣ четверникомъ, заставляла всюду говорить объ ея роскоши, также о непомѣрной щедрости и состраданіи къ бѣднотѣ.

На сценѣ, въ Америкѣ, Фанни не оставалась холодною статусю. Она поняла, что находится въ странѣ, гдѣ истинныхъ цѣнителей хореграфіи нѣтъ; что добродѣтель не особенно высоко цѣнится, потому въ своихъ танцахъ, при соблюденіи извѣстнаго





Эмеральда.  
(Рис. 142).

давала деньги, платье, обувь и жертвовала довольно крупныя суммы на дѣла благотворенія. Кромѣ того, она стала во главѣ учрежденной ею пенсіонной кассы артистовъ.

Художественную патуру Фанни не могъ, однако, удовлетворить этотъ чадъ успѣха. Она чувствовала, что расточаемыя ей энміамы неходили не отъ культурнаго народа, понимающаго красоту и изящество. Ее снова тянуло въ Парижъ, въ городъ свѣта и всемірной цивилизаціи.

Вернувшись въ Европу, Фанни однако, не удалось больше показаться на сценѣ парижской Оперы. Она ежегодно ѣздила въ Миланъ, Неаполь, Венецію, Брюссель, Берлинъ и Вѣну на десятокъ спектаклей. И въ этихъ городахъ, по презрѣнію, артистка не избѣжала сравненій: Тальони—воздухъ; Эльслеръ—это земля съ огнемъ.

Для дебютантки иностранки, самымъ опаснымъ городомъ признавался Миланъ. Публика театра „La Scala“ считала себя знаткомъ хореографіи и не стѣснялась при выраженіи знаковъ неодобренія. Особенно строга была къ забвямъ артистамъ. Для дебюта же Фанни обстоятельства сложились неблагоприятно еще потому, что въ 1840 году Миланъ былъ центромъ патріотическаго движенія итальянцевъ противъ Австріи. Фанни считалась австрійскою, поэтому, рискуя танцовать въ ла Скалѣ, она ста-

такта, она все таки допускала нѣкоторыя вольности. Отъ вызывающихъ улыбокъ и довольно рискованныхъ движеній корпусомъ и бедрами американцы приходили въ художественный трепетъ.

Популярность свою Фанни приобрѣла въ Америкѣ также и скромностью въ своей частной жизни. Около нея не было ни одного мужчины. Американцы цѣнили добродѣтельную танцовщицу, которая никогда не забывала бѣдныхъ города, гдѣ она давала представленія. Изъ 199 спектаклей, она 21 разъ протанцовала безплатно, съ благотворительною цѣлью. Независимо этого, она раз-



Сцена „Семь смертныхъ грѣховъ“  
„Тщеславіе“, изъ балета „Фаустъ“.  
(Рис. 143).



вила на карту свою артистическую репутацію. Кромѣ того, пріѣхавши въ Миланъ, она должна была считаться съ партизанами трехъ своихъ серьезныхъ соперницъ: 1) Тальони, которая въ теченіи трехъ сезоновъ къ ряду до 1843 года поддерживала свою прежнюю

славу. 2) Фанни Черрито — родомъ изъ Милана, красоту которой превозносили до небесъ ея соотечественники и 3) виртуозкой Люсиль Гранъ.

Въ Миланѣ, Фанни повторила сдѣланную уже ею прежде ошибку. Конкуренція съ Сильфидой-Тальони ей не удалась и она вздумала превзойти другую свою соперницу Карлотту Гризи; ей повидимому хотѣлось поколебать славу этой артистки, съ громаднымъ успѣхомъ создавшей роль „Жизели“ въ балетѣ того же названія. Она рискнула выступить въ этомъ вѣчно юномъ хореографическомъ произведеніи. Попытка оказалась очень неудачною. Сначала, строгая Миланская публика приняла артистку довольно холодно, но затѣмъ, по окончаніи перваго дѣйствія, мимическій талантъ Фанни расшевелилъ посѣтителей театра ла Скала. Во второмъ же дѣйствіи успѣхъ артистки, въ образѣ воздушной Виллисы, поколебался на столько, что въ театрѣ даже раздались знаки неодобренія. Съ тѣхъ поръ, Фанни окончательно разсталась съ неподходящими ей ролями. Дирекція ла Скала ангажировала ее и ея талантливаго партнера Перро на слѣдующіе три года. За это время она создала три крупныхъ роли въ новыхъ балетахъ сочиненія Перро, въ „Катаринѣ“, „Эсмеральдѣ“ (рис. 142) и „Фаустѣ“ (рис. 143). Триумфъ ея былъ полный. Въ ея честь, въ Миланѣ была въ 1842 г. отчеканена медаль (рис. 144). Чтобы не обидѣть вѣчной ея соперницы Тальони, въ слѣдующемъ 1843 году покидавшей сцену, Сильфидѣ въ Миланѣ была также поднесена медаль (рис. 145). Къ концу ангажемента Ф. Эльслеръ, политическій горизонтъ покрылся еще болѣе мрачными тучами. Австріячка Фанни танцевала на вулканѣ. Какъ представительницѣ ненавистной Австріи, итальянцы начали свистать при каждомъ представленіи \*).

Увидавши, что царство ея въ Италіи кончилось, Фанни расторгнула свой контрактъ съ театромъ ла Скала и въ 1848 году отправилась въ Россію. До 1851 года танцевала въ Петербургѣ и Москвѣ, гдѣ она въ свой прощальный бенефисъ навсегда покинула сцену. Объ этомъ интересномъ спектаклѣ будетъ сказано въ главѣ о балетѣ въ Россіи.

Романтичны были легенды, которыя складывались въ продолженіи блестящей карьеры Фанни. Между прочимъ, въ обществѣ создалось убѣжденіе, что Фанни была фавориткой несчастнаго сына Наполеона и что она своими чрезмерными поцѣлуями ускорила кончину герцога Рейхштадскаго. Ее называли „могилой Наполеона II“. Англичане готовы были платить большія деньги за минуту свиданія



Въ честь Эльслеръ (Изъ собр. В. Протопопова).

(Рис. 144).



Въ честь Тальони. (Изъ собр. В. Протопопова).

(Рис. 145).

\*) Объ этомъ скажемъ подробнѣе въ главѣ объ Италіи.



съ артисткой, чтобы поближе рассмотреть балерину и затѣмъ похвастаться, что они видѣли „могилу“ безвременно умершаго принца. Французскій писатель Ростанъ, въ его произведеніи „Орленокъ“, какъ будто подтвердилъ эту связь Фанни съ юнымъ Наполеономъ. Всѣ подобныя свѣдѣнія, однако, слѣдуетъ признать выдумками досужихъ хроникеровъ, которыя были опровергнуты обстоятельными изслѣдованіями серьезныхъ исторіографовъ, писавшихъ о Наполеонѣ и о жизни его сосланнаго сына.

До старости лѣтъ, Фанни оставалась граціозной даже и въ частной жизни. Въ 1863 году, въ дневникѣ автора Нибелунговъ Рихарда Вагнера помѣчено: „вчера провелъ вечеръ у Фанни Эльслеръ. Эта женщина походитъ на Нинонъ де Ланкло. Хотя она уже и „бабушка“, но обворожительна по прежнему“.

Старость свою Фанни Эльслеръ провела гораздо спокойнѣе, чѣмъ ея вѣчная соперница по сценѣ Марія Тальони. (Рис. 146).

Счастье покровительствовало Фанни до послѣднихъ минутъ ея жизни. Въ полномъ довольствѣ, она умерла въ Вѣнѣ въ 1884 году.

Тереза Эльслеръ была въ жизни также очень счастлива. Она была сначала фавориткою принца королевской крови Адальберта прусскаго, а затѣмъ сочеталась съ нимъ морганатическимъ бракомъ.



Ф. Эльслеръ.

(Рис. 146).







*Fanny Appleton*

(Pnc. 147).



1827—1843.

## Списокъ балетовъ Большой Парижской Оперы.

### ЭПОХА РОССИНИ

Изъ числа поставленныхъ въ эту эпоху произведений, мы будемъ придерживаться прежней системы, т. е. кромѣ вполне самостоятельныхъ балетовъ назовемъ только тѣ оперы, въ которыхъ хореграфическая часть занимала видное мѣсто.

1827.—„ASTOLPHE ET JOCONDE“, пантом. балетъ въ 2 д., музыка Герольда, соч. хореграфа Омера.

Успѣхъ. Выдержалъ 52 представленія.

Участвовали: г-жи Ноблѣ, Монтессю и гг. Альберъ и Поль.

— „MOISE“, опера въ 4 д., соч. Россини.

Успѣхъ колоссальный. На афишѣ перваго представленія „Моисей“ былъ названъ не оперою, а „oratorio“. Сюжетъ цѣлкомъ взятъ изъ поставленной въ Миланѣ (1822 г.) оперы „Моисей въ Египтѣ“. 18 спектаклей. Танцевали г-жи Ноблѣ, Монтессю и гг. Альберъ и Поль.

„LE SICILIEN OU L'AMOUR PEINTRE“, балетъ въ 1 д., соч. Ан. Пети.

Прошелъ безслѣдно.

— „LA SONAMBULE“, пант. балетъ въ 3 д., соч. Омера.

Хотя либретто составлено Скрибомъ, но имя его на афишѣ не значилось.

Балетъ былъ настолько удаченъ, что былъ неоднократно возобновляемъ до 1857 года.

На первыхъ представленіяхъ главныя роли исполняли г-жамъ Монтессю, Легаллуа и др. При возобновленіи въ 1840 году въ балетѣ участвовали г-жи Ноблѣ, Дюмилатръ, Фитцъ Джемсъ, г. Мазинь и др.

### И МЕЙЕРБЕРА.

1828. „LA MUETTE DE PORTICI“, (Фенелла), муз. Обера.

Роль нѣмой создала имѣвшая въ ней большой успѣхъ прекрасная мимнетка Ноблѣ.

„LA FILLE MAL GARDÉE“, (Тщетная предосторожность), пантом. балетъ въ 2 д., соч. Доберваля. Поставленъ балетмейстеромъ Омеромъ, сдѣлавшимъ въ балетѣ значительныя измѣненія противъ подлинника.

Роль Лизы съ успѣхомъ исполнила Ноблѣ. Балетъ возобновлялся неоднократно.

1820.—„LA BELLE AU BOIS DORMANT“, балетъ фееріи въ 4 д., поставленъ Омеромъ.

Участвовали: г-жи Тальони, Ноблѣ и другія. Успѣхъ.

Въ томъ же 1829 году была поставлена опера Россини „Вильгельмъ Телль“.

1830.—„MANON LESCAUT“, балетъ въ 3 д., соч. Омера.

Участвовали: г-жи Ноблѣ, Легаллуа и другія.

„LE DIEU ET LA BAYADERE“, опера въ 1 д., музыка Обера, слова Скриба.

Хореграфическій дивертиссементъ поставленъ Павломъ Тальони.

Дебютъ Маріи Тальони. Балетъ произвелъ съ громаднымъ успѣхомъ и держался до сороковыхъ годовъ XIX столѣтія.

1831.—„L'ORGIE“, пант. балетъ въ 3 д., хореграфа Коралли. Либретто Скриба, имя котораго въ первый разъ появляется на афишѣ.

Выдержалъ 32 представленія.





— „ROBERT LE DIABLE“, опера  
Мейербера, слова Скриба.

Почти цѣльное дѣйствіе было отведено  
хореграфической части; роль Елены съ  
блестящимъ успѣхомъ исполнила Марія  
Тальони.

Впослѣдствіи, эту роль исполнили луч-  
шія звѣзды парижскаго балета.

1832.—„LA SYLPHIDE“, пант. ба-  
летъ въ 2 д., поставленъ балетмей-  
стеромъ Тальони.

Очень большой успѣхъ какъ балета,  
такъ и исполнительницы, дочери хоре-  
графа-сочинителя. 151 представленіе.

Кромѣ М. Тальони участвовали Ноблѣ,  
Мазилье и Эли.

„LA TENTATION“, опера-ба-  
летъ въ 5 д., хореграфическая часть  
соч. Коралли.

Участвовали г-жи Дювернѣ, Леру,  
Ноблѣ и другія.

Начиная съ 24 представленія балетъ  
этотъ давался въ отрывкахъ.

„NATHALIE OU LA LAITIÈRE  
SUISSE“, балетъ въ 2-хъ д., соч.  
Тальони.

Участвовали Марія Тальони, Леру и  
г. Мазилье.

1833.—„LA REVOLTE AU SE-  
RAIL“, балетъ въ 3 д., поставленъ  
П. Тальони.

Главныя дѣйствующія лица: г-жи  
Тальони, Леру, Ноблѣ, Фитцъ-Джемсъ и  
г. Перро.

81 представленіе.

1834.—„LA TEMPÊTE“ или „L'ILE  
DES GENIES“, балетъ въ 2 д., балет-  
мейстера Коралли.

Дебютъ Фанни Эльслеръ. Успѣхъ умѣ-  
ренный.

1835.—„L'ILE DES PIRATES“, ба-  
летъ въ 4 д., поставленъ балетмей-  
стеромъ Гапри. Программа Нурри.

Участвовали: Фанни Эльслеръ, Ноблѣ,  
Легалюа и др.

1836.—„LE DIABLE BOITEUX“, ба-  
летъ въ 3-хъ д., балетмейстера Ко-  
ралли.

Участвовали: Фанни Эльслеръ, Легалюа  
и Леру.

Успѣхъ небольшой. 25 спектаклей.

— „LA FILLE DU DANUBE“, ба-  
летъ въ 2 д. и 4-хъ картинахъ, соч.  
Тальони.

Участвовали: Марія Тальони, Легалюа  
и Леру. 37 спектаклей.

1838.—„LA VOLIÈRE“, пант. ба-  
летъ въ 1 д., соч. Терезы Эльслеръ.

Поставленъ былъ специально для бене-  
фиса Ф. Эльслеръ.

1839.—„LA GIPSY“, пант. балетъ  
въ 3 д., программа С. Жоржа, по-  
ставленъ балетмейстеромъ Мазилье.

Благодаря участию въ немъ Ф. Эль-  
слеръ имѣлъ успѣхъ и выдержалъ 42 пред-  
ставленія.

— „LA TARENTULE“, балетъ въ  
2 д., программа Скриба. Поставленъ  
Коралли.

Исполнительницами были: Тереза и  
Фанни Эльслеръ и обѣ сестры Дюм-  
платръ. 28 спектаклей.

1840.—„LE DIABLE AMOUREUX“,  
балетъ въ 3 д. и 8 картинахъ, соч.  
хореграфа Мазилье.

При участіи г-жъ Леру, Ноблѣ и Фитцъ  
Джемсъ, балетъ имѣлъ значительный  
успѣхъ.

Авторы хотѣли оживить этотъ балетъ,  
вставивши въ него два вокальных номера  
хоръ свадебный и хоръ пиратовъ. Но во  
время репетицій, это новшество было при-  
знано излишнимъ и осуществлено не было.  
Тоже самое случилось впослѣдствіи и съ  
хоромъ корсаровъ, который намѣрены  
были вставить въ балетъ „Корсаръ“.

Балетъ имѣлъ очень большой успѣхъ.







(Рис. 148).

XV.

## ТЕХНИКА И ШКОЛА.

I.

Танцевальныя школы въ Европѣ. — Мнѣніе Новерра о необходимости школьной грамматики. — Школы въ Парижѣ. — Чистота хореграфическихъ приемовъ во французской школѣ. — Сравненіе танцора съ музыкантомъ. — Значеніе классическихъ танцевъ. — Хореграфическіе живописцы.



НАЧИНАЯ съ конца XVIII и въ первую четверть XIX вѣка, хореграфическій міръ находился въ стадіи постепеннаго развитія, оставаясь въ предѣлахъ установившихся традицій. Между тѣмъ, готовился крупный переворотъ. И дѣйствительно, въ 30-хъ годахъ, совершилось значительное въ лѣтописяхъ искусства событіе. Появились Тальони и Ф. Эльслеръ. Гениіи этихъ артистовъ затмили блескъ всѣхъ бывшихъ до нихъ звѣздъ хореграфическаго небосклона.

Какъ ни щедро были награждены природою эти великія художницы, имъ все таки необходимо было пройти тяжелую школу съ ея ежедневными занятіями. Безъ хореграфической грамотности нельзя было приобрести извѣстности.

Не одиѣ только знаменитости, но и каждая заурядная артистка обязана была много и долго, а иногда и мучительно учиться, прежде чѣмъ выступить на сцену передъ публикой.

Для образованія балетныхъ артистовъ, во всѣхъ крупныхъ городахъ Европы были образованы школы, гдѣ преподавалась издавна созданная и, какъ мы уже неоднократно объясняли, постепенно улучшаемая грамматика танцевъ. Затѣмъ, по мѣрѣ перехода изъ



класса въ классъ, ученики и ученицы отчетливо „шлифовались“ для дальнѣйшей ихъ артистической карьеры.

Новерръ, хотя не былъ поклонникомъ виртуозности, но и онъ находилъ, что физическія упражненія имѣютъ громадную цѣнность въ вопросѣ механической дрессировки балетнаго артиста. Его писъма объ анатомическихъ основахъ ходьбы и стоянія, о вліяніи тѣлесныхъ аномалій (кривизны ногъ) на стиль изобразительности, на „эластическія“ способности, о техникахъ башмаковъ и пр. составляютъ достаточно подробное изслѣдованіе всего, что было до него написано въ этомъ отношеніи.

Главнѣйшимъ образомъ, Новерръ подчеркиваетъ, что повороты ногъ и ступней съ выворачиваніемъ ихъ въ сторону, при каждомъ упражненіи составляютъ фундаментъ балетной техники; безъ этихъ упражненій не можетъ быть достигнута дисциплина тѣла.

Новерръ, проповѣдывавшій всюду правду и естественность, какъ будто въ данномъ случаѣ впадалъ въ противорѣчіе. Но, надо думать, что онъ допускалъ эту противоестественность въ силу сознанія, что учебное время танца обязательно должно заключаться въ нѣкоторомъ насиліи надъ природой. И дѣйствительно, только такимъ путемъ, посредствомъ измѣненія „природы“, танецъ, въ художественномъ смыслѣ, восстанавливаетъ будто бы нарушенную правду.

Французы понимали, что хореографія, какъ всякое изобразительное искусство, должна имѣть свою грамматику; потому, какъ мы уже говорили, создали сводъ правилъ для обученія. Они объединили ихъ на столько удачно, что весь міръ, усвоивши французскую мудреную, не всегда понятную для простаго смертнаго, терминологию, принялъ выработанную въ Парижѣ грамматику къ точному руководству.

Въ началѣ XIX вѣка установилось твердое мнѣніе, что безъ знанія грамматики танцевъ не можетъ сформироваться настоящій танцовщикъ. Какими бы природными способностями ни обладалъ онъ, какія бы техническія трудности онъ ни преодолевалъ, но всѣ качества, выказанныя на сценѣ, безъ соблюденія грамматическихъ правилъ, основанныхъ на началахъ эстетики, превращали артиста не въ творца-художника, а въ фигляра, въ акробата. Хотя балетъ и назывался „праздникомъ чувствъ“, но для участія на этомъ праздникѣ необходима была строгая хореографическая дисциплина. Много было званыхъ; оставалось же мало избранныхъ.

Музыка требуетъ развитія техники пальцевъ въ этюдахъ и гаммахъ; точно также и хореографія нуждается въ изученіи танцевальной грамматики, въ знаніи техническихъ пріемовъ и методовъ школы.

Только, усвоивъ во всѣхъ деталяхъ черновую основу искусства, артистъ въ дальнѣйшемъ развитіи техники дѣлается свободнымъ. Для него становятся легкими трудности его профессіи и, вооруженный знаніемъ пройденной имъ суровой школы, онъ въ состояніи творить свои „на“ совершенно свободно, не думая уже о техническихъ средствахъ своего искусства.

Въ данномъ случаѣ, уместно приведенное



(Рис. 149).



уже ламп сравненіе съ музыкой. Танцоръ-виртуозъ — совершенно сходенъ съ музыкантомъ-виртуозомъ. Хореграфія въ своемъ основаніи не богаче музыки. У послѣдней всего только семь коренныхъ нотъ, изъ которыхъ составляется безчисленное количество сочетаній: точно также и въ танцахъ порція хореграфическихъ нотъ очень незначительна, но изъ нихъ образуются до



(Рис. 150).

сихъ поръ не использованные длинныя ряды разнообразныхъ комбинацій, въ общемъ составляющихъ безконечно разнообразную, то медленно, то быстро движущуюся пластику.

Но, чтобы достигнуть красивой передачи хореграфическихъ орнаментовъ, необходимо, чтобы скучная и сложная техника была бы пройдена и изучена въ подготовительной школѣ.

До пріѣзда Тальони въ Парижъ, оперная сцена была хореграфическимъ разсадникомъ, поставлявшимъ лучшихъ артистовъ на всѣ европейскія балетныя сцены. Строго классическія школы Гарделя, Миллона, Кулона не имѣли соперниковъ въ смыслѣ правильного развитія техники, никогда не переступавшей предѣлы изящнаго. Не безъ сожалѣнія, однако, замѣчали, что если кто либо изъ воспитанниковъ Парижской Академіи танцевъ выѣзжалъ на гастроль на другую сцену, то онъ возвращался въ Парижъ значительно уклонившимся отъ принциповъ, завѣщанныхъ ему въ его первоначальной школѣ. Это уклоненіе выражалось въ потерѣ прежней естественности; не было той граціи, которая составляла главнѣйшій элементъ танцевъ на парижской оперной сценѣ. Небрежность исполненія и отсутствіе отчетливости, въ погонѣ за эффектами для угожденія толпы, вызвали этихъ артистовъ на степень ремесленниковъ размахнутаго, провинціального пошиба.

Побывавши на сценахъ, гдѣ не особенно слѣдили за чистотою хореграфическихъ приѣмовъ, гдѣ не цѣнилась строгость школы, артисты возвращались какъ бы перерожденными. Суровый цензоръ хореграфіи, балетмейстеръ Гардель зорко слѣдилъ за чистотою школы и не охотно принималъ вновь на сцену артистовъ-эмигрантовъ, отступавшихъ отъ „французской школы“, въ которой не цѣнилась виртуозность, если только она, даже въ незначительной степени, шла въ ущербъ требованіямъ красоты и эстетики. Даже такія крупныя артистическія силы, какъ Дюпоръ, Гапри и другіе, танцуя на балетныхъ сценахъ Милана, Неаполя, Вѣны и другихъ, не избѣгнули общей участи артистовъ, стремившихся, ради минутнаго успѣха, порвать съ усвоенными ими въ школѣ принципами. Пріемъ ихъ вновь на парижскую оперную сцену, благодаря вліянію „классика“ Гарделя, представлялъ большія затрудненія. Балетмейстеръ увѣрялъ, что такіе артисты только портятъ ансамбль труппы, которая при немъ дѣйствительно представляла одно гармоническое цѣлое.

Со времени появленія Тальони, старый танецъ съ его классической постановкой поколебался въ значительной степени: но среди представителей хореграфіи оставалось еще много убѣжденныхъ поклонниковъ французской школы, смотрѣвшихъ на нее, какъ на единственный залогъ благороднаго искусства.

Полагали, что созданный Тальони новый родъ романтическихъ танцевъ положить въ прахъ прежніе академическіе приѣмы. Это было глубокое заблужденіе! Старая классическая школа осталась неизблемою. Ея устои не могли быть поколеблены никакими повшествами. Всякій, понимавшій задачи изящнаго сценическаго искусства, сознавалъ, что безъ академической школы, безъ знанія основныхъ началъ хореграфической грамматики не могла появиться ни сама реформаторша Тальони и ни одна изъ ея послѣдовательницъ.





(Рис. 151).

Данъ былъ искусству крупный толчокъ, указаны были новые пути, особенно въ технику, но прежде чѣмъ выйти на новую, торную дорогу, артисты все таки обязаны были вынести суровый, тяжелый трудъ академическихъ упражненій.

Такъ какъ въ послѣднемъ трудѣ нашемъ неоднократно встрѣчались и будутъ встрѣчаться разные танцевальныя термины, объясняющіе свойство и характеръ артистовъ, то, для лучшаго усвоенія ихъ, мы полагаемъ необходимымъ дать не-

большой очеркъ грамматики танца, получившей широкое распространеніе во всей Европѣ, какъ основа хореграфическаго искусства.

Главное значеніе въ балетѣ имѣютъ такъ называемыя классическія танцы, заключающіе въ себѣ высшую гармонію пластическаго выраженія или, точнѣе сказать—пластическій гимнъ челоѣческаго тѣла въ движеніяхъ, позахъ и остановкахъ.

Въ виду этого, при объясненіи грамматики, создавшей технику танцевъ конца XVIII вѣка и затѣмъ преемственно въ теченіи всего XIX столѣтія, мы ограничимся объясненіемъ только тѣхъ техническихъ приѣмовъ, благодаря изученію которыхъ выработались все безъ исключенія артисты, заслужившіе громкую славу въ исторіи хореграфіи и создавшіе длиннѣйшій періодъ цвѣтущаго времени танцевальнаго искусства.

Въ живописи существуютъ группы художниковъ, которымъ, по ихъ специальностямъ, присвоены названія маринистовъ, жанристовъ, птенэрристовъ и др. Кромѣ того, въ обширной семьѣ живописцевъ во Франціи создались еще довольно значительная группа артистовъ, которыхъ можно назвать хореграфическими живописцами. Специальность ихъ заключалась въ изображеніи танцовщицъ въ разныхъ позахъ и положеніяхъ, какъ во время уроковъ въ школѣ, такъ и при исполненіи ими „классическихъ“ на сценѣ танцевъ.

На этомъ поприщѣ приобрѣли себѣ извѣстность Дегасъ, Л. Легранъ, Карьеръ Белѣзъ, Поль Ренуаръ, Месплесъ и другіе. Эти хореграфическіе корифеи живописи, очевидно до тонкости изучившіе анатомію тѣла, на своихъ многочисленныхъ рисункахъ правдиво передали разнообразныя движенія артистокъ въ самыхъ рискованныхъ положеніяхъ, которыя, однако, вполне соответствовали натурѣ. (Рис. 149—152).

Въ настоящихъ главахъ о технику и о школу танцевъ мы воспользовались имѣю-

щимися у насъ рисунками, названными художниковъ и воспроизвели тѣ изъ нихъ, которые признали наиболѣе пригодными для нагляднаго пониманія трудностей, преодоляемыхъ балеринами при изученіи ихъ тяжелой техники искусства.



(Рис. 152).





(Рис. 153).

2.



Теорія пяти позицій. — Разнообразіє приємовъ французской и итальянской школы. Грамматика при Людовикѣ XIV. — Оркесографія Фелье. — Учебники Блазиса и Цорна. — Образованіе знаменитостей въ школахъ. Обязательность школьныхъ упражненій.

РАЗНООБРАЗІЕ движеній человеческого корпуса на столько велико, что установленіе прочныхъ, неизблемыхъ началъ танцевальнаго искусства съ трудомъ приспособлялось къ определеннымъ правиламъ: но тѣмъ не менѣе хореграфія уже въ самомъ раннемъ періодѣ своего развитія заботилась о теоріи искусства. Лица, занимавшіяся теоріей, начиная съ эпохи Возрожденія (Карозо, Негри, Арбо), стремились къ созданію танцевальной грамматики, посредствомъ которой они въ своихъ трактатахъ обучали танцамъ того времени. Затѣмъ, начиная съ XVIII столѣтія, установилась прочно удержавшаяся до настоящаго времени и сдѣлавшаяся международною теорія „пяти позицій“. Изъ этихъ позицій созданы „па“, изъ „па“ выведеніе движеній, а изъ послѣднихъ цѣльный, определенный танецъ.

Тутъ сказалась разница въ приемахъ французской и итальянской школы. Французы въ своихъ теоретическихъ позиціяхъ, такъ сказать, анатомировали весь живой человѣческій корпусъ, создавая „па“ по определенному шаблону. Итальянцы же строили танецъ, какъ будто слагая его изъ разныхъ случайныхъ, иногда даже и не стройныхъ положеній движущейся пластики.

Французскую школу строгіе хореграфы признали правильною и называли классическою.

Откуда же произошло названіе „классической“? Это определеніе объясняется тѣмъ, что большая часть темповъ и „па“, происходящихъ какъ отъ естественныхъ шага, бѣга и скачка, такъ и отъ искусственныхъ движеній, была уже извѣстна древнимъ грекамъ и практиковалась въ ихъ „палестрахъ“ въ самыхъ широкихъ размѣрахъ. Перешедши изъ классическаго міра, хореграфическая школа потому и названа классической.

Установленная французами, при Людовикѣ XIV, грамматика, получивши санкцію въ учрежденной въ Парижѣ танцевальной Академіи, распространилась по всему міру, благодаря оркесографическимъ трудамъ хореграфа-писателя Фелье.



Затѣмъ, въ стремленіи создать такого рода грамматику, которая могла бы служить общимъ хореографическимъ катехизисомъ, слѣдомъ за Фелье въ XVIII вѣкѣ появились разнообразныя учебники, самоучители и руководства съ крайне разнообразными методами и системами. Каждый изъ писателей-хореографовъ думалъ, что говоритъ „последнее слово искусства“. Въмѣсто прежнихъ пяти позицій изобрѣтали ихъ цѣлый десятокъ. Неаполитанскій же хореографъ Магри въ 1779 году рекомендовалъ даже цѣлыхъ двадцать.

Другіе же, въ заботахъ объ упрощеніи, договаривались до того, что, по ихъ мнѣнію, достаточно одной только позиціи, такъ какъ каждое „па“ есть движеніе, исходящее изъ одной позиціи. Въ этомъ заключалась предлагаемая ими теорія. Крайности на практикѣ оказались совсѣмъ непригодными.

Въ концѣ концовъ, вездѣ восторжествовала французская грамматика съ ея пятью позиціями. Не смотря на то, что французская терминологія получила всюду право гражданства, въ разныхъ школахъ все таки появлялись учителя танцевъ, желавшіе блеснуть своими особенными познаніями. Въ погонѣ за оригинальностью, они изобрѣтали новыя термины, которые только путали и безъ того сложную номенклатуру разнообразныхъ темповъ и движеній. Тутъ совершилось настоящее вавилонское столпотвореніе и хоре-



The first ground Station.  
(Рис. 154).

The third half aerial Station.  
(Рис. 155).

The eleventh half aerial Station.  
(Рис. 156).

графы, любители новшествъ, перестали даже понимать другъ друга, называя каждый темпъ по своему, на своемъ лично изобрѣтенномъ жаргонѣ. Случилось такъ, что одно и то же „па“ называли различно. Нерѣдко, одинъ и тотъ же темпъ объяснялся не одинаково. Такъ было съ „pas de gaillarde“, которое Фелье, Рамо и Дюфоръ толковали каждый на свой собственный образецъ. Примѣръ этотъ не единичный.

Даже и послѣ того, какъ пять позицій вошли во всеобщій международный обиходъ, появились еще новаторы, стремившіеся къ созданію новой хореографической грамматики.

Въ 1831 году Тэлеръ (Theleut) издалъ на англійскомъ языкѣ свои письма о танцахъ (Letters on dancing), выдержавшія даже нѣсколько изданій. Онъ былъ едва-ли не единственнымъ хореографомъ, который рѣшился опрокинуть создававшуюся вѣками теорію пяти позицій. Тэлеръ признавалъ за настоящую только одну первую позицію. Остальныя же изобрѣтенныя имъ „положенія“ ногъ онъ назвалъ „Stations“ и подраздѣлилъ ихъ на пять основныхъ, одиннадцать half aerial и десять „aerial“. Не входя въ ихъ подробное объясненіе, для наглядности приводимъ нѣсколько рисунковъ изъ этой, во всякомъ случаѣ оригинальной книги. (Рис. 154, 155 и 156). Изъ нея, между прочимъ, видно, что авторъ отдаетъ всюду предпочтеніе пятой позиціи, замѣняя ею третью. Тэлеръ, очевидно, упустилъ изъ виду, что третья позиція всегда считалась и будетъ считаться самою непринужденною



и наиболѣе граціозною изъ всѣхъ остальныхъ. Излюбленная же имъ пятая позиція значительно болѣе натянута и искусственна. Какъ ни интересна была предложенная, новая система обученія, но она нигдѣ не нашла себѣ отклика. Трудъ автора пропалъ даромъ. Точно также не привилась и предложенная имъ теорія записи хореграфическихъ терминовъ. Особые знаки изобрѣтенія Тэлера (On chirography etc.) никогда примѣняемы не были.

Все это, конечно, не мѣшало появленію новыхъ толкователей на разныхъ языкахъ. Незыблемымъ осталось только изданное въ 1820 году и посвященное Гарделю руководство Блазиса. Хотя оно и пестритъ наивными, списанными съ ветхозавѣтныхъ хореграфовъ совѣтами, при исполненіи которыхъ можно сдѣлаться чуть-ли не гениальнымъ балетмейстеромъ; хотя Блазисъ въ данномъ случаѣ повторялъ все то, что было извѣстно съ античныхъ временъ, но прекрасно составленное руководство его стало служить необходимымъ школьнымъ пособіемъ для учителей танцевъ. Грамматика Блазиса сдѣлалась настольною книгою во всѣхъ танцевальныхъ школахъ. Она была переведена чуть-ли не на всѣ европейскіе языки.

Составленные таблицы движеній и жестовъ, приведенныя въ книгѣ Блазиса „Manuel etc“, сослужили добрую службу хореграфіи. (Рис. 157). Созданная Блазисомъ школа была признана внѣ всякаго сравненія.

Не меньшимъ авторитетомъ пользовался еще Цорнъ, который въ своей грамматикѣ дошелъ до чрезмѣрнаго неантизма при изложеніи разнообразнѣйшихъ положеній тѣла и особенно головы.

Въ своемъ трудѣ по хореграфіи А. Цорнъ провелъ остроумную параллель между грамматикой танца и грамматикой языка. По его мнѣнію, позиціи соотвѣтствуютъ гласнымъ, темпы (сплетенія движеній)—слогамъ и „па“—словамъ. Соединеніе нѣсколькихъ „па“ по его схемѣ отвѣчаетъ предложенію или фразѣ. Соединеніе нѣсколькихъ предложеній въ одно соотвѣтствуетъ періоду рѣчи. По дальнѣйшей аналогіи, простая балетная фигура подобна отдѣльной строкѣ стихотворенія; соединеніе фигуръ соотвѣтствуетъ строфѣ или куплету; соединеніе же нѣсколькихъ фигурныхъ строфъ подобно цѣлому стихотворенію или пѣснѣ.

Не подлежитъ, конечно, сомнѣнію, что каждый танецъ въ совокупности всѣхъ его пластическихъ сочетаній долженъ представлять собою цѣлую поэму, выраженную только хореграфическимъ способомъ; но сопоставленія Цорна все таки должны быть признаны не болѣе какъ натяжками и потугами на туманную оригинальность.

Въ настоящее время, современные критики—модернисты утверждаютъ, что для танцевъ народившейся въ XX вѣкѣ „новой школы“ совсѣмъ не нужно систематическое изученіе грамматики танца. Въ описываемый нами періодъ времени (весь XIX вѣкъ) подобныхъ критиковъ не существовало; потому, такого явнаго недоразумѣнія въ ту эпоху не



(Рис. 157).



могло и быть. Хореографія продолжала идти впередъ, при твердомъ убѣжденіи, что безъ знанія азбуки и безъ изученія грам-



матики танцевъ не можетъ сформироваться истинный талантъ. Это хорошо понимали лица, посвятившія себя хореографіи. И они учились, учились и подолгу учились.

Хотя, можетъ быть, и справедливо признавались нѣсколько устарѣлыми считавшіяся необходимыми экзерсисы съ „pliés“, „degagement“, „ronds de jambes“ и разныя батеманы, но безъ нихъ не было спасенія. Какъ ни скучны были эти упражненія, но, чѣмъ

больше практиковались въ нихъ, тѣмъ скорѣе вырабатывался артистъ, дѣлавшійся способнымъ предстать передъ публикой въ любомъ изъ сочиненныхъ для него танцевъ.

Пѣвцомъ не можетъ сдѣлаться тотъ, кто не прошелъ скучной музыкальной школы; точно также и танцовщикомъ не можетъ сдѣлаться ни одинъ артистъ, на практикѣ не ознакомившійся съ хореографической грамматикой.

Безъ ученія, безъ предварительной подготовки артистовъ не можетъ быть также и балета; потому, какая бы вновь ни народилась школа, какія бы оригинальныя ни преслѣдовала она цѣли, но, безъ изученія грамматики, танецъ не можетъ называться искусствомъ серьезнымъ,

(Рис. 158). „себя уважающимъ“; онъ останется навсегда незаконно рожденнымъ ребенкомъ Терпсихоры.

Краткое повтореніе того, что было уже изложено въ предыдущихъ главахъ, сдѣлано съ цѣлью показать, какимъ медленнымъ путемъ въ теченіи почти трехъ вѣковъ формировалась та школа, которая давала возможность изучить всю черновую основу искусства. Намъ необходимо было твердо установить, что грамматика хореографіи, то есть, вся сложная и тяжелая техника искусства, обязательно должна быть пройдена и изучена въ подготовительные годы будущаго артиста-танцовщика.

До появленія Тальони, въ хореографическомъ мірѣ ярко блестяли имена артистовъ и артистокъ, виртуозность которыхъ восхищала современниковъ. Очевидно, что и они много работали въ школахъ, подъ руководствомъ учителей и пользовались ихъ указаніями, а также и личными ихъ практическими совѣтами.

Особенною извѣстностью пользовались танцовальныя училища при Парижскомъ Оперномъ театрѣ, при Миланскомъ театрѣ ла Скала, въ Вѣнѣ и при Петербургскомъ Театральномъ училищѣ.

Въ началѣ XIX вѣка соперничали между собою двѣ большія школы—Парижская и Миланская.

Наиболѣе крупную же роль въ дѣлѣ образованія танцовщицъ играла Миланская школа, основанная въ 1813 году. Это знаменитое училище помѣщалось въ самомъ зданіи театра ла Скала и содержалось на субсидію, выдаваемую ему антрепризою театра. Оно имѣло свою особую организацію и дѣлилось на три класса. Въ первомъ, преподавались элементарныя правила хореографическаго искусства; во второмъ—начала мимики; въ третьемъ—приобрѣтались познанія, составлявшія курсъ высшей школы. Тутъ происходила



сортировка артистовъ, которымъ давали дальѣйшее направленіе, примѣняясь къ ихъ фигурѣ, къ складу ихъ таланта и къ способностямъ каждаго изъ нихъ. Исполнялись мимическіе діалоги, сцены и цѣлыя дѣйствія балетовъ, въ которыхъ учащіеся могли усвоить сложную технику искусства.

Все ученики обязаны были участвовать въ спектакляхъ на Скала и тутъ уже они, подь руководствомъ балетмейстеровъ, совершенствовались. Для достиженія званія балерины отъ ученицы, даже и очень способной, требовалось не менѣе пяти лѣтъ подготовительныхъ занятій.

Почти одинаковую организацію имѣло и Петроградское танцевальное училище, воспитанники котораго также обязательно участвовали въ спектакляхъ Императорскихъ театровъ. Служба ихъ для полученія права на полную за двадцати-лѣтнюю службу пенсію исчислялась съ 16 лѣтняго возраста.

Для болѣе яснаго пониманія тѣхъ приемовъ, посредствомъ которыхъ въ школахъ достигалась художественная виртуозность, мы даемъ краткій очеркъ грамматики танца, какъ главнѣйшаго основанія, на которомъ построена техника хореографическаго искусства.

Будемъ избѣгать излишнихъ подробностей: ограничимся только самымъ необходимымъ и исключительно только тѣмъ, что касается классическихъ танцевъ. Къ этому добавляемъ еще, что описываемая нами школьная техника начала XIX вѣка осталась почти неизмѣнною до настоящаго времени.



Изъ танцов. учебника (англич. Theleur).  
(Рис. 159).

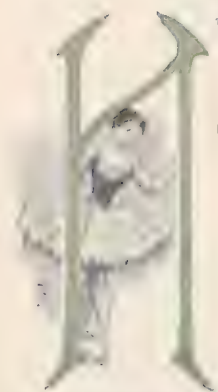




(Рис. 160).

3.

Тайны балетного искусства. — Невѣдѣніе публики. — Технические трудности. — Начало школьных занятій. — Выворотность ногъ. — Эволюція техники. — Отжившія условности придворнаго этикета. — Достиженіе художественнаго идеала.



ИСКУССТВО балетнаго танца почти неизвѣстно широкой публикѣ, посѣщающей театры. Любители балета восхищаются воздушными или виртуозными танцами. Имъ нравятся пластичныя движенія артистовъ; ихъ прельщаетъ смѣна ритма и рисунка; наконецъ, они восторгаются художественно разработанными позами и движеніями танцовщицы. Между зрителями встрѣчаются, конечно, и такіе, которые преклоняются не столько передъ артисткой, какъ художницей пластическаго танца, сколько передъ красивою женщиною. Присутствующие на балетныхъ спектакляхъ любятъ на сіяющихъ, вѣчно улыбающихся танцовщицъ: кажется, что въ этой блестящей сценической обстановкѣ, легкрылыя артистки живутъ во снѣ беззаботнаго счастья. А между тѣмъ, этотъ сонъ безконечно далекъ отъ дѣйствительности. Всѣ идеализируютъ артистку, представляя ее какимъ то неземнымъ, воздушнымъ, не отъ міра сего „созданіемъ“; но рѣдкій изъ зрителей, аплодировавшій танцовщицѣ, задавался вопросомъ: сколько положено ею тяжелыхъ усилій, долгой, утомительной работы, чтобы достигнуть извѣстнаго положенія въ хореографическомъ міркѣ? Простому зрителю неизвѣстно, сколько упорнаго труда затрачивается артисткой, чтобы умѣть не только танцовать, но просто красиво ходить по сценѣ, стоять или сидѣть! А послѣ многолѣтняго труда, рѣдкой изъ нихъ выпадаетъ счастливая доля сдѣлаться извѣстностью. Большинство переживаетъ только одни горькія разочарованія!

На сколько публика несвѣдуца въ пріемахъ и методахъ формировація балетнаго артиста, можно судить по тому, что у профановъ искусства долгое время существовало убѣжденіе, будто необходимо калѣчить ноги дѣтей, предназначенныхъ къ балетнымъ танцамъ, будто необходимо заключать въ деревянныя колодки „подъемъ“ ноги, чтобы дѣвочка впослѣдствіи пріобрѣтала возможность становиться на „носки“.



Когда впервые появились на сценѣ пируэты на пуантахъ, то въ публикѣ серьезно полагали, будто танцовщица становилась пальцами въ маленькія углубленія, специально приготовленныя для этого на сценѣ.



(Рис. 161).

Распространялось множество басенъ и легендъ, пока критика и спеціальныя сочиненія по сценическому танцу не разъяснили нелѣпость и лживость подобнаго объясненія техническихъ трудностей. Впрочемъ, и до сихъ поръ есть еще люди, смѣшивающіе хореографическое образованіе балетнаго артиста съ акробатическими упражненіями цирковаго акробата. Между тѣмъ, тѣ же самыя лица не называютъ акробатизмомъ выкрики музыкальных нотъ во всѣхъ тонахъ, выкрики, производимые ученицами, посвящающими себя карьерѣ оперной пѣвицы!

Учиться танцамъ начинаютъ въ хореографическихъ школахъ съ очень ранняго возраста (9—10 лѣтъ) и продолжаютъ ученіе до полной готовности выступить на сцену передъ публикой. Эта зрѣлость достигается съ 16—18 лѣтняго возраста. Казалось бы, что вышедши на свободу, изъ школы, артисткѣ остается только успокоиться и пожнать лавры. Нѣтъ! въ дѣйствительности это не такъ. Въ продолженіи всей своей сценической карьеры, артистка вынуждена ежедневно учиться, „дѣлать упражненія у палки“ и посреди класса, проходить всю „грамматику“ танцевъ для того, чтобы всѣ суставы не загрубѣли и дѣлались по возможности упругими и гибкими. Иначе, безъ ежедневныхъ экзерсисовъ, могутъ быть утрачены всѣ тѣ художественныя формы, которыя съ дѣтства приобрѣтались путемъ неустаннаго труда. Тальони, Эльслеръ и всѣ безъ исключенія знаменитости въ продолженіи всей своей карьеры ежедневно учились „у палки“, и учились неустанно. Чѣмъ талантливѣе была артистка, тѣмъ больше сознавала она необходимость ежедневныхъ упражненій.

Узка дорога въ храмъ Терпсихоры. Прежде чѣмъ проникнуть въ него и сдѣлаться видною служительницею музы танцевъ, артистка обязана пройти въ училищѣ полный курсъ совершенно неизвѣстной для публики „грамоты“.

Съ девяти лѣтъ она вступаетъ въ ту классную залу, которую она обязана посѣщать ежедневно, даже послѣ того, какъ ей выданъ дипломъ на званіе хореографической артистки. Если она пренебрежетъ этими занятіями, подъ руководствомъ опытнаго учителя, то ей суждено вѣчное прозябаніе среди скромныхъ представительницъ кордебалета.

Большая зала, съ громаднымъ зеркаломъ во всю стѣну и съ нѣсколькими наклоннымъ поломъ на подобіе сценической; длинныя, укрѣпленныя къ стѣнамъ, параллельныя съ поломъ какъ бы изгороди—солидныя палки—опоры у стѣнъ—вотъ все украшеніе танцевальнаго класса. Молодые собираются сюда учиться, а старшія—упражняться.

Начинаютъ съ азбуки, то есть съ пяти позицій, которыя считались и до сихъ поръ считаются основаніемъ танца.

Чтобы сдѣлаться хорошей танцовщицей, прежде всего необходимо умѣть танцевать равномерно обѣими ногами. При точномъ исполненіи „па“, одна нога не должна быть слабѣе другой, иначе нельзя достигнуть гармоніи въ танцахъ.

При этомъ, обращается вниманіе на выворотность ногъ, что способствуетъ правильности и легкости каждаго темпа. Иначе, танцовщикъ съ плохо выворотными ногами (en dedans) производитъ впечатлѣніе неуклюжести, и всѣ танцы теряютъ пластическую изящность. Объ этомъ подробно писали во всѣхъ учебникахъ, уже начиная съ начала XVIII вѣка, и артисты классической школы воспитывались въ строгомъ принципѣ выворотности ногъ. Такими артистами художниками въ описанные нами періоды времени были оба Вестрисы, Гардель, Нивелонъ, Дюпоръ, Поль, Ганри и другіе. Изъ ихъ среды особенно отличался Лепикъ, которому усердно покровительствовалъ Новерръ.





(Рис. 162).

Считаемъ необходимымъ сдѣлать при этомъ еще нѣсколько общихъ замѣчаній, касающихся исключительно жепскаго персонала. Несомнѣнно, что техника танцовщицъ не могла равняться съ техникой танцовщиковъ. Ихъ виртуозности мѣшали длинныя юбки артистокъ. Въ такой одеждѣ не было возможности дѣлать какіе либо кабріолы или головокружительныя шруэты, потому многіе темны и хореграфическія сочетанія составляли достояніе только однихъ танцовщиковъ.

Техника и школа, конечно, существовали и въ началѣ XVII столѣтія; только къ концу XVIII вѣка, Камарго „заносила“ антрша, а затѣмъ ко времени появленія Тальони тюники укоротились на столько, что артистка имѣла возможность дѣлать гораздо болѣе сложныя „па“, хотя прыжковыя темны все таки были по фактурѣ далеко не такъ совершенны, какъ они выработались впослѣдствіи.

Въ началѣ XIX вѣка, эволюція техники сдѣлала рѣзкій скачокъ. Французская революція оказала свое вліяніе и на хореграфію.

Отошли въ сторону люди общества XVIII вѣка, жившіе среди условности придворнаго этикета. Перешедшіе на сцену танцы съ придворными церемонными поклонами и съ соблюденіемъ всевозможныхъ формъ пластической вѣжливости постепенно отходили въ область преданій. Они незамѣтно уступили на сценѣ мѣсто болѣе свободнымъ движеніямъ, изученіе которыхъ и составило предметъ классической школы, все таки не забывавшей, что идеаль хореграфіи кроется не столько въ виртуозности, сколько въ совершенствѣ и правильности пластическихъ формъ.

Мѣнялись формы, совершенствовалась техника, вводились новыя приемы и способы исполненія, но сущность истиннаго танцовальнаго искусства осталась таже. При измѣнившихся условіяхъ, задачи хореграфіи оставались одинаковыми. Онѣ заключались въ стремленіи къ достиженію художественнаго идеала движущейся пластинки.







XVI.

## ТАЛОННА, ПИКУ, ЛАПЦА.

1.

Пять позицій. — Система классныхъ занятій. — Описаніе школы. — Арабески и аттитюды. — Теорія и практика. — Виртуозность и изящество. — Терминологія танцевальныхъ темповъ. — Объясненіе ихъ исполненія. — Пируэтъ, антрша, кабріоль и проч.



**Н**МБЯ въ виду сдѣлать понятною мудреную терминологию танцевальныхъ темповъ, мы въ настоящемъ очеркѣ не намѣрены писать курсъ хореграфіи, а ограничимся, по возможности, краткимъ изложеніемъ только самыхъ элементарныхъ свѣдѣній о танцевальной наукѣ. Ознакомившись съ ними, не трудно уже будетъ разобраться въ тѣхъ разнообразныхъ, чисто индивидуальныхъ хореграфическихкихъ особенностяхъ, въ которыхъ отличалась въ отдѣльности каждая изъ звѣздъ балетнаго небосклона \*).

Основными потоми хореграфической азбуки считаются твердо установленныя въ училищахъ всего міра пять позицій. (Рис. 163).

*Въ первой позиціи* ноги становятся такимъ образомъ, чтобы пятки соприкасались и образовали прямую линію съ развернутыми носками. Эта позиція составляетъ главнѣйшую

\*) Оговариваемся: при описаніи техники танцевъ, со времени появленія Тальони до конца вѣка, мы больше не вернемся къ школьной грамматикѣ. Колебалась техника, нарождались новые темпы, совершенствовалась виртуозность, уклонявшаяся нерѣдко въ сторону отъ художественныхъ принциповъ, но школьная грамматика оставалась неизмѣнною до настоящаго времени. Невольно будемъ также уклоняться отъ хронологическаго изложенія, указывая на темпы, исполнявшіеся танцовщицами значительно позднѣйшаго времени.





базу танца. Необходимо, чтобы ученикъ твердо стоялъ на развернутыхъ ногахъ, прежде чѣмъ перейти къ усвоенію второй позиціи. (Рис. 164).

Во второй позиціи ступни ногъ находятся

въ томъ же положеніи, образуя прямую линію, но пятки не касаются другъ друга (рис. 165), отдѣляясь на разстояніе длины ступни.

(Рис. 163).

**Третья** позиція отличается отъ первой тѣмъ, что пятки не касаются другъ друга, а скрещиваются: въ то же время колѣни остаются выворотными, при чемъ корпусъ долженъ держаться прямо и оставаться гибкимъ. (Рис. 166).

**Четвертая позиція.** Правая нога въ первой позиціи, также какъ и лѣвая, которая становится позади правой на разстояніи не болѣе 30 сантиметровъ. Въ четвертой, ноги расположены одинаково, какъ и въ третьей, съ тою только разницею, что онѣ скрещиваются, не касаясь другъ друга. (Рис. 167). При этомъ корпусъ получаетъ другое положеніе: правое плечо падаетъ нѣсколько назадъ, лѣвое—впередъ.

**Пятая позиція:** Ноги скрещиваются такимъ образомъ, что носокъ находится на одномъ уровнѣ съ пяткой. (Рис. 168 и 169).

Въ каждой позиціи даютъ и рукамъ соответственное положеніе — „temps de bras“. Но строго опредѣленныхъ на это правилъ нѣтъ, потому каждый профессоръ руководствуется собственными соображеніями относительно постановки рукъ.

Роль рукъ, конечно, значительно отличается отъ роли ногъ. Въ этомъ вопросѣ весьма основательно мнѣніе Л. Нелидовой, которая въ своихъ письмахъ о балетѣ говоритъ: „ноги служатъ, прежде всего, поддержкой корпусу: онѣ не могутъ избѣжать



1-я позиція.  
(Рис. 164).

2-я позиція.  
(Рис. 165).

3-я позиція.  
(Рис. 166).

4-я позиція.  
(Рис. 167).



очень ограниченныхъ условій стойкости и потому ихъ движенія сужены и подчинены болѣе строгимъ законамъ. Не-  
посредственно болѣе свободой движенія пользуются руки, благодаря чему ихъ роль въ танцахъ очень большая: онѣ служатъ оппозиціей, т. е. противовѣсомъ при движеніи ногъ и корпуса. Ими, главнымъ образомъ, выражаются чувства и

мысли. Онѣ составляютъ существенный элементъ пластики. Выправка свободныхъ въ своихъ движеніяхъ рукъ является одною изъ труднѣйшихъ задачъ при обученіи танцамъ; поэтому положеніе рукъ невозможно свести къ такому же ограниченному количеству типичныхъ формулъ, какъ положеніе ногъ, корпуса и головы. Вообще же, совершенно произвольно установлено различать семь симметрическихъ и четырнадцать дисимметрическихъ положеній рукъ.

Всѣ позиціи ногъ, рукъ, корпуса и головы на практикѣ тѣсно связаны вмѣстѣ. Онѣ имѣютъ между собою сложное соотношеніе и изъ ихъ сочетаній вытекаетъ тотъ „ансамбль“ всего корпуса, который составляетъ пластическій элементъ въ искусствѣ танцевъ. Изъ такихъ пластическихъ сочетаній, число которыхъ неограниченно, самыя красивыя и наиболѣе употребительныя носятъ названія „Аттитюдовъ“ (рис. 171) и „Арабесковъ“. (Рис. 172, 173 и 174).

Аттитюды, арабески и позы могутъ разнообразиться въ безконечномъ количествѣ формъ. Малѣйшее измѣненіе въ положеніи корпуса, рукъ и ногъ даетъ новую фигуру. Въ этомъ отношеніи „школа“ безсильна давать какія либо указанія. Отъ художественнаго вкуса артиста зависитъ дать всему его корпусу красивыя линіи и очертанія. Наука можетъ притти на помощь только въ смыслѣ указанія основныхъ, коренныхъ требованій эстетики.

У грековъ руки не играли въ танцахъ пластически-эстетической роли: служили онѣ болѣею частью спеціально для жестикуляціи. Не смотря на это, типичныя черты положенія рукъ выступаютъ у нихъ довольно ярко. Въ изображеніи благородныхъ танцевъ и на лучшихъ образцахъ эллинской скульптуры, ближайшихъ къ нашей эпохѣ, руки предпочтительно изображены красиво закругленными съ пальцами, соединенными между собою по правиламъ изящнаго искусства.

Грация человѣка тѣсно связана съ условіями равновѣсія. Если поза безпокоитъ



(Рис. 170).



5-я позиція.

(Рис. 168).

5-я позиція въ профиль.

(Рис. 169).



глазъ недостаткомъ своей устойчивости, то она перестаетъ быть красивою. Тайна пластики заключается въ умѣніи инстинктивно пользоваться на практикѣ законами статичности. Не удивительно поэтому, что одинаковые принципы прилагали къ пластикѣ и греки. Древнія статуи были нашими учителями пластики. Онѣ стали тѣмъ идеальнымъ типомъ пластической красоты, къ воплощенію котораго стремится балетное искусство.



Аттитюды.  
(Рис. 171).

Такія цѣнныя указанія хотя и даютъ право считать ихъ очень красивыми и полезными въ теоріи, но изъ совокупности ихъ все таки нельзя составить никакого руководства для обученія „обхожденія съ руками“. Сколько было преподавателей, столько же было и правилъ. Мягкосердечные Доберваль, Ганри, Дюпоръ учили положенію рукъ по своему; черствые же, суровые Гардель и Новерръ передавали совѣтъ другіе принципы. И все они были правы. Не смотря на несходство взглядовъ и пріемовъ, какъ тѣ, такъ и другіе хореграфы создавали прекрасныхъ артистовъ-художниковъ, потому что французскіе преподаватели руководствовались однимъ и тѣмъ же принципомъ: они предъявляли требованія не столько виртуозности, сколько пластической красоты.

Ежедневно въ танцевальной школѣ разыгрываются одиѣ и тѣ же сцены. Особенно однообразно въ классѣ „маленькихъ“ ученицъ. Въ старшихъ же классахъ, а также и въ классахъ, куда пріѣзжаютъ для практики поступившія на сцену артистки, замѣчается больше оживленія.

Прежде всего, будущія служительницы Терпсихоры облачаются въ „танцевальные костюмы“, состоящіе большею частью изъ просто лифчика и коротенькихъ тюлевыхъ или кисейныхъ бѣлыхъ юбочекъ съ кушакомъ изъ цвѣтной ленты. Изъ подъ юбокъ виднѣются довольно просторные коротенькіе панталоны, стянутые немного ниже колѣна. Трико на ноги не надѣвается, а ограничиваются длинными чулками, шея открыта, лишена косметическихъ притираний, руки обнажены, а ноги обуты въ заслуженные, изъ розоваго атласа танцевальные башмаки, многократно штопанные по краямъ и перештопанные.

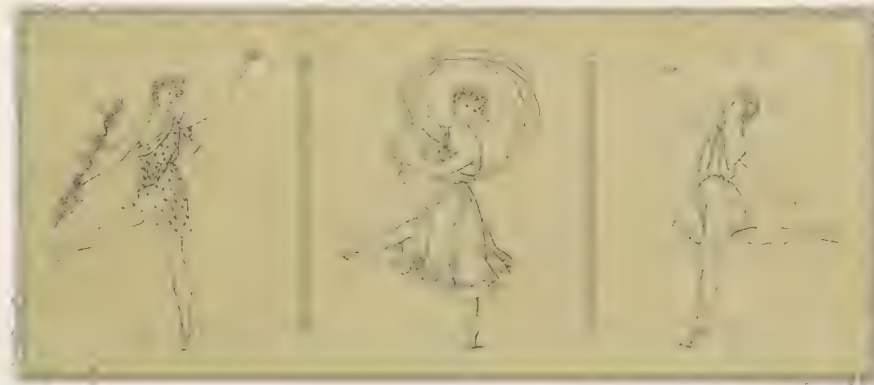
Появляется учительница или учитель со скрипкою въ рукахъ. Послѣ взаимныхъ поклоновъ и привѣтствій, водворяется тишина.

— По мѣстамъ! по мѣстамъ! раздается властный голосъ.

Послѣ нѣсколькихъ ударовъ смычкомъ начинаются упражненія, повторяемые ежедневно, начиная съ хореграфической азбуки.

Ученицы, поправившія свои юбки и кушаки, выпрямляются и становятся каждая на свое мѣсто, у „хореграфическаго барьера“. Правой рукой онѣ обхватываютъ снизу протянутый, горизонтальный шестъ и въ то же время быстро, однимъ взмахомъ протягиваютъ лѣвую ногу поверхъ этого шеста и съ опрокинутою головою, выдвинутою впередъ грудью, неподвижно стоятъ въ такой неудобной позѣ, необходимой однако, какъ подготовительное дѣйствіе, для облегченія дальнѣйшихъ упражненій.

Учитель не произноситъ пока ни одного слова. Раздаются только звуки его скрипки,



Арабеска впередъ.  
(Рис. 172).

Арабеска.  
(Рис. 173).

Арабеска назадъ.  
(Рис. 174).





(Рис. 175).

тѣлывается „тремоло“, ни одна ученица не смѣетъ измѣнить своего положенія.

Послѣ этой предварительной подготовки начинаются упражненія.

Колѣни наружу . . . (en dehors) . . . пятки впередъ . . . Дѣлайте plié . . . ниже . . . ниже . . . сгибайтесь.

И ученицы опускаются все ниже. Познціи мѣняются съ перемѣной скрипичной мелодіи.

Затѣмъ, снова къ неизбѣжной „палкѣ“. Придерживаясь лѣвой рукой, становятся на носокъ лѣвой ноги, правая же нога ударяетъ въ тактъ по неподвижной лѣвой ногѣ . . . Дѣлаются „батеманы“ . . .

Звукъ скрипки дѣлается оживленнѣе, ноги также двигаются быстрѣе, отгѣняя тактъ . . . Мѣняютъ ноги . . . и снова батеманы.

Упражненія у „перилъ“—хореографическія гаммы—составляютъ самую тяжелую часть урока.



(Рис. 177).

при чемъ каждый звукъ имѣетъ свое значеніе, которое ученицы вполнѣ понимаютъ и, какъ бы по военной командѣ, производятъ движенія, соответствующія звукамъ скрипки.

Послѣ небольшой паузы, ноги ученицъ снова касаются земли; руки оставляютъ барьеръ. Отдыхъ.

Снова жалобные звуки скрипки. И какъ бы по маповенію жезла производится „обратное“ упражненіе: лѣвая рука обхватываетъ снизу барьеръ; правая нога вытягивается на барьеръ. Пока скрипка вы-



(Рис. 176).

По окончаніи упражненій у „палки“, ученицы выходятъ на середину залы и становятся въ ряды. Снова начинается команда преподавателя:

— На носки . . . Ballonné, Assemblez . . . Правую ногу назадъ . . . Grand rond fouetté . . . Крѣпче держитесь на пуантахъ . . . Да наклоните голову . . .





(Рис. 178).

богинь. Улыбка можетъ вызвать неизбѣжныя складки на лицѣ, которыя нарушили бы гармонию линий; по мнѣнію же эллиническихъ скульпторовъ такое нарушение несовмѣстимо съ понятіемъ о красотѣ; поэтому, сама Терпсихора на античныхъ изваяніяхъ никогда не изображалась смѣющеюся. Балетные же танцы, наоборотъ, безъ улыбки исполнять нельзя. Иначе, самъ танецъ будетъ казаться лишеннымъ его основного смысла. Психика улыбки зиждется на такихъ глубокихъ, таинственныхъ и неуловимыхъ законахъ, что она рѣшительно ускользаетъ отъ какихъ бы то ни было нормальныхъ правилъ эстетики, потому для обученія „улыбкѣ“ нѣтъ ни грамматики, ни упражненій. Научиться улыбкѣ нельзя, и всякіе выкрики учителей танцевъ „улыбайтесь“ достигаютъ цѣли только въ тѣхъ случаяхъ, когда сама артистка по природѣ своей, безъ всякой посторонней указки спо-

Приподнимите правую руку. Не-красиво . . . Да улыбайтесь же . . . Точно укеусу наглotalись . . . Кислые мины спрячьте . . . Но-ги! . . . Ноги держите „выворотно“. Хорошенько улыбайтесь . . .

Передаемъ кстати нѣсколько соображеній по поводу часто повторяющагося возгласа профессора танцевъ „улыбайтесь!“ Улыбка, безспорно, служить лучшимъ украшеніемъ лица танцующей балерины, но не всякая артистка обладаетъ умѣніемъ пріятно и красиво улы-баться, потому учителю танцевъ по неволѣ приходится во время урока напоминать ученицамъ, что-бы онѣ улыбались.

Улыбка на устахъ балерины должна „порхать“, какъ бабочка во-кругъ цвѣтка: она никогда не должна оставаться неизмѣнною, какъ бы застывшею; иначе, лицо можетъ принять искаженное выра-женіе. Интересно отмѣтить, что улыбка никогда не встрѣчается на мраморныхъ изваяніяхъ античныхъ



(Рис. 179).



собна привѣтливо, непринужденно улыбаться. Если въ этомъ отношеніи природа обидѣла балерину, то никакое ученіе не поможетъ и всякое искусственное измѣненіе положенія рта и губъ будетъ названо не проявленіемъ темперамента, а казенною "дежурною" улыбкою.

Къ концу урока со взрослыми начинается обученіе варіаціямъ. Преподаватель садится на стулъ; его окружаютъ танцовщицы. Съ серьезными лицами внимательно прислушиваются онѣ къ уроку. Не только прислушиваются, но и приглядываются . . . . . Одинъ палецъ на каждой изъ рукъ преподавателя изображаетъ ногу, и повторяя вслухъ: *glissade, attitude, entrechat, pas de bourrée* и проч., онъ всю сочиняемую варіацію танцуетъ „своими пальцами“. Ученицы въ свою очередь повторяютъ своими пальцами этотъ пѣмой разговоръ и, покачиваясь во все стороны, на мѣстѣ производятъ указанные геппы. (Рис. 180).

Французская система обозначенія „на“ и ихъ „сочетанія“ при посредствѣ пальцевъ принесла не мало пользы. Преподаватель или балетмейстеръ, при постановкѣ балета, кистями рукъ обозначаетъ разныя движенія, а балерина создаетъ ихъ ногами по собственному пониманію. Это имѣетъ свою хорошую сторону въ томъ отношеніи, что тутъ исполнительница имѣетъ возможность выразить свою индивидуальную, лично присвоенную ей манеру. Конечно слѣдуютъ грамматическія поправки, но общій тонъ исполненія получается оригинальный. Способъ „показыванія руками“ получилъ широкое распространеніе.

Поняли?—спрашиваетъ учитель.  
Дѣвочки отвѣчаютъ, что поняли.

Если поняли, то становитесь въ позицію!

Снова направляются на середину залы и подъ звуки крикливой скрипки повторяютъ уже ногами на, предварительно продиктованное руками.

Часъ или полтора повторяются безконечныя аттитюды, арабески и прочая танцевальная премудрость, послѣ чего, утомленные, все въ испаринѣ, ученицы спѣшатъ на отдыхъ.

Такова картина классныхъ занятій.

При поступленіи, прежде всего обращаютъ вниманіе на „выворотность“ ногъ (*en dehors*). Затѣмъ приступаютъ къ основательному изученію пяти позицій и потомъ переходятъ къ экзерсисамъ \*).

Первое правило при упражненіяхъ состоитъ въ томъ, чтобы они дѣлались всегда съ вытянутыми внизъ носками и при томъ съ такимъ расчетомъ, чтобы подошвы никогда не были замѣтны.

\*) При описаніи сложной хореографической грамматики, мы руководствовались цѣлымъ рядомъ вышедшихъ начиная съ XVIII вѣка трактатовъ и танцевальныхъ учебниковъ. Все они, по существу своему, разнятся только въ подробностяхъ; основныя же тезисы и „каноны“ одни и тѣ же. Это же подтвердили намъ и весьма почтенные, пользующіеся извѣстностью современные преподаватели и преподавательницы въ существующихъ теперь танцевальныхъ училищахъ.



Ученіе посредствомъ пальцевъ.

(Рис. 180).



Въ хореграфической грамматикѣ существуютъ три общихъ термина: 1) *temps* (temps)—обозначаетъ движеніе ногъ. Число темповъ безразлично. Ежедневно могутъ быть изобрѣтены новые; 2) *pas*—собственно шагъ имѣетъ нѣсколько значеній; изъ нихъ главнѣйшее служить выраженіемъ различныхъ сочетаній двигающихся по разнымъ направленіямъ ногъ, и наконецъ 3) *cadence* (каденца—тактъ); хореграфическое значеніе этого слова—размѣръ движеній, который исполнитель регулируетъ съ размѣромъ музыки, подъ которую онъ танцуетъ. Всѣ экзерсисы исполняются подъ музыку и, такимъ образомъ, пріобрѣтается чисто инстинктивный навыкъ танцовать въ тактъ музыкѣ; танцы, исполненные не въ тактъ, дѣлаются совершенно антихудожественными.

Первыя экзерсисы—*dégagé à terre*. Ставъ въ пятую позицію, учащійся отставляетъ лѣвую ногу отъ правой, касаясь носкомъ пола. Носкомъ описываютъ по полу прямую линію отъ носка правой ступни и возвращаютъ затѣмъ ступню въ пятую позицію, слѣдуя по той же линіи. Для каждаго „*dégagé*“ продѣлывается то же движеніе. „*Dégagé*“ бываютъ различные. (Рис. 181 и 182).

Затѣмъ переходятъ къ „*rond de jambe à terre*“. Становятся въ первую позицію, отдѣляютъ лѣвый носокъ на четвертую переднюю и описываютъ имъ полукругъ на полу. Такимъ образомъ нога становится на вторую позицію, продолжаетъ кругъ до четвер-



*Dégagé à la demi-hauteur.*  
(Рис. 181).



*Dégagé à terre.*  
(Рис. 182).

той задней позиціи, оканчивая ее возвращеніемъ къ первой. *Rond de jambe en l'air* тоже, что и *à terre*, съ тою только разницею, что нога описываетъ кругъ въ воздухѣ, а не на полу.

Слѣдуетъ *plié*. Это упражненіе дѣлается для развитія берцовыхъ связокъ, выворотности коленъ, держанія спины и для пріобрѣтенія пружинной мягкости при сѣданія. (Рис. 183).



*Plié.*  
(Рис. 183).

У нѣкоторыхъ артистовъ при скачкѣ, ноги недостаточно мягко сгибаются; тогда говорятъ, что у нихъ нѣтъ „*plié*“ или у нихъ жесткое „*plié*“.

Нѣкоторые полагаютъ, что всѣ эти упражненія существовали и у грековъ, такъ какъ физиологическія ихъ основанія остались неизмѣнными. Такія сопоставленія, по нашему мнѣнію, гадательны.

Послѣ этихъ упражненій переходятъ къ практикѣ „*пуантовъ*“. Этотъ экзерсизъ дѣлается съ пяти позицій по очереди. (Рис. 184 и 185). При этомъ слѣдуетъ замѣтить, что пуанты, играющіе такую видную роль въ современномъ классическомъ танцѣ, пережили значительную эволюцію со времени ихъ возникновенія. Мы полагаемъ, что тѣ „*пуанты*“, на которыхъ способна совершать по сценѣ всякая современная заурядная корифейка, еще



совсѣмъ не существовали до появленія Тальони и Ф. Эльслеръ, которая была очень сильна на пуантахъ.

Вмѣсто пуантовъ были полупуанты. Это видно изъ рисунковъ, помѣщенныхъ въ руководствѣ Блазиса (изд. 1820 г.). Тамъ приведены примѣры артистокъ, поднимающихся на полупуанты. Танцовщица въ то время становилась на полупальцы, а не на кончики пальцевъ. Да и въ этомъ очевидно не было особой необходимости, потому что всѣ такъ называемые „adagio“ того времени совсѣмъ не соответствовали тому трудному, сложному современному адажію, лучшее украшеніе котораго составляютъ крѣпкіе, устойчивые пуанты, называемые стальными носками.

Хожденіе на пуантахъ далеко не такъ болѣзненно, какъ это съ виду кажется, потому что носокъ башмака набивается для твердости разнымъ упругимъ матеріаломъ. Впрочемъ, оставившія сцену танцовщицы протестуютъ противъ этого обыкновенія и утверждаютъ, что въ старину прежнія балетныя звѣзды становились на пуанты „честно“ безъ всякой набивки.

Послѣ практики пуантовъ переходятъ къ упражненію въ большихъ батеманахъ. Становятся на пятую позицію. Правая нога остается на мѣстѣ, а лѣвая, выходя изъ

пятой позиціи, отводится на извѣстную высоту съ вытянутымъ носкомъ и возвращается въ пятую позицію обратнымъ движеніемъ. Батеманы дѣлаются также и на четвертую позицію впередъ и назадъ и съ разныхъ ногъ.

Батеманы бываютъ большіе, малые и на „coude pied“. Малые, тѣ же самые, что и большіе, съ тою только разницею, что при упражненіи нога едва отдѣляется отъ земли.

Слѣдующія упражненія—„developpés“. Они разнообразны. Строго классическою танцовщицею считается только та, которая, стоя твердо на одной ногѣ, „развертываетъ“ правильно другую ногу на такой высотѣ, чтобы обѣ ноги составляли прямой уголъ. Движенія „developpés“ должны быть всегда правильны



Поза на пуантахъ въ 5-й позиціи. (Рис. 185).



Первый темпъ „пуантовъ“. (Рис. 184).

и ихъ граціозный рисунокъ долженъ быть постоянно въ соответствіи и въ гармоніи съ положеніемъ рукъ и всего корпуса. Если у артистки талія слишкомъ низкая, то чтобы скрыть этотъ недостатокъ своей конструкціи, она поднимаетъ ногу выше обыкновеннаго: если же бюстъ ея короткій, то она поднимаетъ ногу ниже предписаннаго правилами прямого угла. Для лучшаго пониманія прилагаемъ рисунки. (Рис. 186, 187, 188 и 189).

Два developpés (quatrième derrière ouverte и croisée) называются *аттитюдями*, первая—открытой, вторая croisée. (Рис. 190 и 191).

Если при аттитюдѣ наклонить впередъ корпусъ и измѣнить положеніе рукъ и ногъ, какъ показано на рисункѣ (рис. 192 и 193), то получится *арабескъ* открытый или croisé.

Послѣ предварительныхъ экзерсисовъ, будущій артистъ приступаетъ къ изученію тѣхъ „па“, изъ сочетанія которыхъ составляется безчисленное множество варіацій. Эти „па“ распадаются на двѣ группы: „ballonné и „taqueté“, то есть воздушныя съ подъемомъ всего корпуса и земныя „terre à terre“ съ характерными мелкими, какъ бы отчеканенными, па на носкахъ. Согласно такому дѣленію и артистамъ, по свойству ихъ таланта, присваивались аналогичныя названія \*).

\*) Идеаломъ воздушнаго танца была Тальони. Къ этой же категоріи относятся Гризи, Л. Гранъ, Феррарисъ, Гранцева, Павлова и друг. Ко второй группѣ причисляются Ф. Эльслеръ, Черрито, Муравьева, Кшесинская, Преображенская и др.



ГРАММАТИКА ТАНЦА.



Developpé во 2-й позиции.  
(Рис. 186).



Arabesque ouverte.  
(Рис. 192).



Developpé croisé впередъ въ 4-й позиции.  
(Рис. 187).



Developpé открытое  
во 2-й позиции.  
(Рис. 188).



На экзаменѣ.  
(Рис. 194).



Открытое developpé  
впередъ въ 4-й позиции.  
(Рис. 189).



Аттитюда открытая.  
(Рис. 190).



Arabesque croisée.  
(Рис. 193).



Attitude croisée.  
(Рис. 191).



## ГРАММАТИКА ТАНЦА.

По своему художественному значенію, таланты того и другого типа совершенно одноцѣнны. Воздушныхъ танцовщицъ за все время существованія балета было значительно меньше, потому что „элевація“ и „баллонъ“ составляютъ природный органическій даръ, поддающійся при упражненіяхъ только незначительному развитію. Танцовщицы же *terre à terre* могли пріобрѣтать извѣстность путемъ продолжительной упорной, технической работы. Танцовщица *terre à terre* все тоже, что колоратурная лирическая пѣвица.



(Рис. 195).



(Рис. 196).



(Рис. 197).

ПОЗЫ ПЕРЕДЪ НАЧАЛОМЪ ВАРІАЦІИ.

Вполнѣ ясно поэтому, что одаренная природою воздушная балерина восхищала публику, танцовщица же „земная“ не столько восхищала, сколько поражала своими заученными трудностями.

Такимъ образомъ, изъ сдѣланнаго краткаго описанія хореографической грамматики видно, что упражненія производятся въ строгой послѣдовательности съ цѣлью развитія гармонически всѣ части человѣческаго тѣла—ногъ, рукъ, головы и корпуса. Упражненія начинаются съ пяти позицій (статика хореографіи), а затѣмъ съ усвоенія движеній (динамики).

Таковъ почти полный циклъ основной школьной грамматики танцевъ.

Дальнѣйшія занятія направляются главнымъ образомъ на сохраненіе и развитіе пріобрѣтенной техники и усовершенствованіе художественной красоты позъ и движеній.

Позы каждаго артиста, когда они начинаютъ и заканчиваютъ свои варіаціи—чисто индивидуальны. Рѣдкій изъ артистовъ въ данномъ случаѣ пользуется указаніями учителя. Поза каждаго—продуктъ его личнаго творчества.

Передъ началомъ исполненія „варіаціи“, танцовщица при-



Поза при окончаніи варіаціи.  
(Рис. 198).

нимаетъ установленныя „школою“ красивыя, по возможности непринужденныя, позы; точно также и оканчиваетъ она свои варіаціи, почти всегда принимая одно и то же положеніе ногъ и всего корпуса (рис. 195, 196, 197 и 198). Почти каждая артистка имѣетъ свою излюбленную позу, какъ для начала, такъ и для конца варіаціи. Случается, что артистка, находясь въ разладѣ съ музыкой, кончаетъ свою варіацію не въ тактъ съ оркестромъ; тогда, чтобы сгладить произведенное ею анти-



эстетическое впечатлѣніе. „наверстать“ утраченный тактъ и закончить танецъ одновременно съ музыкою, она при окончаніи своего „па“ быстро, какъ бы незамѣтно, принимаетъ постѣдовательно, одна за другою, нѣсколько разнообразныхъ позъ, улавливая моментъ, чтобы остановиться какъ вкопанная, одновременно съ заключительнымъ аккордомъ музыки.

Приводимъ возможно полный списокъ темповъ и „па“, входящихъ въ составъ танцевальной грамматики. Изъ этого перечня не трудно усмотрѣть, какъ разнообразны хореграфическія краски, изъ которыхъ составляется движущаяся, пластическая картина.

Assemblé.  
Attitude.  
Balancé.  
Ballonné.  
Ballotés (pas).  
Basque (pas).  
Battements (grand et petit).  
Battements hauteur (grand).  
Battu (pas).  
Bourrés (pas).  
Brisé dessus, dessous.  
Cabrioles.  
Ciseaux.  
Changement de jambe.  
„ de pied.  
„ de talon.  
Chassés croisés et ouverts.  
Coupés, dessus, dessous.  
Cuisse, temps de chassé, coupé.  
Déboité.  
Degagé.  
Détourné.  
Développé.  
Ecart.  
Echappé.  
Elevation.  
Endoités.  
Entrechats 3, 4, 5, 6, 8...  
Entrechats-sept.  
Fleurés.  
Fouettés.  
Gargouillade.  
Glissades.



Jeté, assemblé, tourné.  
pas, relevé, battu.  
Levé (pas).  
Pirouettes.  
Pirouettes à rond de jambe.  
Pirouettes à battements.  
Pistolet (Ailes de pigeon).  
Pliés-Plané.  
Sissole или по терминологіи  
Блазиса Sissonne.  
Rond de jambes.  
Relevé.  
Saut de chat.  
Sissone detourné, relevé.  
temps de sissone.  
Soubresaut.  
Taqueté.  
Temps de courante.  
Temps tournant.  
Temps de cuisse.  
Tendu (pas).  
Tombé (temps).  
Tour en l'air.  
Triolet.  
Tours chainet.

#### ГРУППЫ ЭКЗЕРСИЦІЙ.

Экзерсисъ—Адажіо.  
Экзерсисъ—Элевациі.  
Экзерсисъ—Баллона.  
Экзерсисъ—Такетэ.  
Экзерсисъ—Temps battus.  
Экзерсисъ—Pirouettes.

Признаемъ излишнимъ описывать теоритически всѣ „pas“, вошедшія въ приведенную таблицу. Ограничимся описаніемъ только наиболѣе употребительныхъ въ обиходѣ балетмейстеровъ и тѣхъ, которыя чаще другихъ доходятъ до слуха зауряднаго посѣтителя хореграфическихъ зрѣлищъ.

**Пируэтъ.** Пируэты бываютъ очень разнообразны, но при каждомъ изъ нихъ дѣлается почти всегда одно и то-же предварительное приготовленіе различно для танцовщика и для танцовщицы—арабескъ на обѣихъ ногахъ (рис. 200 и 201). Большой пируэтъ дѣлается съ постановкою ногъ во вторую позицію. Сгибаютъ колѣна и быстро поднимаютъ одну ногу на высоту бедра и затѣмъ дѣлаютъ повороты, впередъ или назадъ, но на второй ногѣ, оставляя первую ногу вытянутою. При этомъ наблюдается, чтобы плечо въ продолженіи всѣхъ поворотовъ неуклонно оставалось совершенно перпендикулярно къ бедру. Въ этомъ заключается классицизмъ темпа.





АТТИТЮДЫ И АРАБЕСКИ.  
(Из альбома Ренуара).  
(Рис. 199)





Приготовленіе къ пируэту  
въ 4-й позиціи.  
(Рис 200).

Существуетъ много разновидностей пируэта. Основныхъ же формъ только три: 1) Во второй позиціи (рис. 202). 2) Въ attitude (рис. 203). 3) На „sou de pied“ (рис. 204). Приготовленія подготовительныхъ положеній три (рис. 205, 206 и 207). И главныхъ позъ, которыми заканчивается пируэтъ, также три (рис. 208, 209 и 210). Затѣмъ, эти основныя формы сортируются на разныя сложныя манеры сообразно личнымъ способностямъ исполнителей \*).

Мы уже говорили, что пируэтъ будто бы изобрѣтенъ танцовщицей Гейнелъ. Артисты же Вестрисъ и Гардель ввели его на сцену, какъ эффектное украшеніе мужского балетнаго танца. Они усовершенствовали его, на столько, что Вестрисъ дѣлалъ одною ногою въ воздухѣ „ronds de jambe“ и одновременно съ этимъ вертѣлся на другой ногѣ.



Пируэтъ на носкахъ.  
(Рис. 201).

Эти темпы прозвали тогда „солнечными лучами“. Тальони не дѣлала пируэта, тѣмъ не менѣе она сдѣлалась знаменитостью.

Изученіе легкаго, стремительнаго и правильнаго пируэта требуетъ большихъ и продолжительныхъ упражненій. Хотя въ настоящее время пируэтъ считается од-

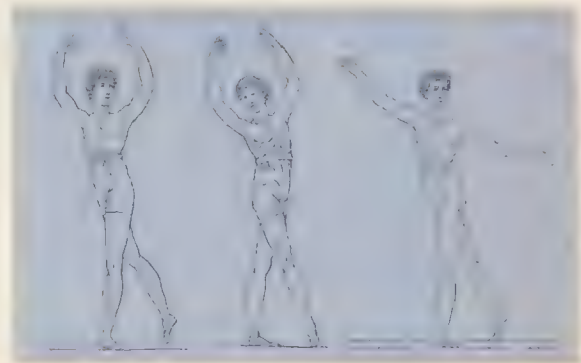


(Рис. 202).

(Рис. 203).

(Рис. 204).

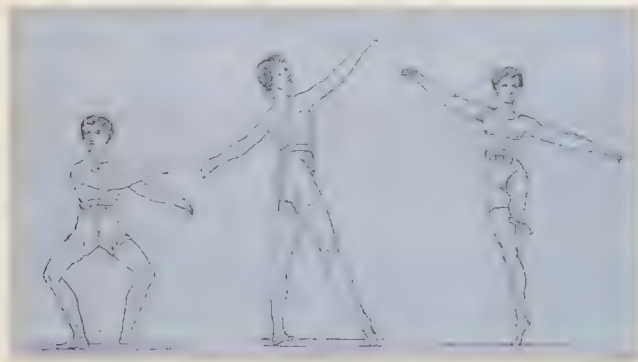
нимъ изъ красивѣйшихъ украшеній классическаго танца, но во времена его изобрѣтенія въ концѣ XVIII вѣка дамскій персоналъ рѣдко пользовался имъ. Онъ былъ преимущественно



(Рис. 208).

(Рис. 209).

(Рис. 210).



(Рис. 205).

(Рис. 206).

(Рис. 207).

достояніемъ танцовщиковъ, которые прибѣгали къ нему, какъ къ заключительной красивой нотѣ оперной аріи. Танцовщики конкурировали другъ съ другомъ въ количествѣ сдѣланныхъ ими оборотовъ.

Съ воцареніемъ на сценахъ виртуозной итальянской школы, пируэтъ вошелъ въ обиходъ всѣхъ безъ исключенія танцовщицъ, которыя стали злоупотреблять

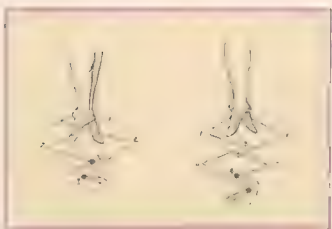
\*) Entrechat-sept свободно и правильно дѣлали Гранцева, Дель-Эра, солистка Петербургскаго балета М. Соколова. Entre-chat-neuf заносилъ легко танцовщикъ Эпиноза.



имъ, какъ-бы хвастаясь той легкостью, съ которой онъ его дѣлалъ, безъ всякой къ тому художественной необходимости. Двойные, даже тройные туры на пуантахъ, танцовщицы дѣлали сначала при помощи помогавшаго имъ въ этомъ партнера, теперь же онъ „вертятся“ вокругъ своей собственной оси, безъ всякой поддержки. Художественнымъ пируэтомъ считается тотъ, который дѣлается безъ видимаго напряженія, при незамѣтной под-



(Рис. 211).



(Рис. 212).

готовкѣ и съ сохраненіемъ эквилибра корпуса, остающагося все время въ строго вертикальномъ положеніи, какъ при началѣ, такъ и во время его исполненія. Необходимо также остановиться увѣренно въ такомъ положеніи, чтобы рисунокъ всего корпуса представлялъ правильную, граціозную фигуру.

Танцовщицы обыкновенно дѣлаютъ пируэтъ на носкѣ одной ноги, что при классическомъ неизбѣмомъ на томъ же носкѣ исполненіи придаетъ артисткѣ вполне изящный видъ.

Каждая танцовщица, сообразно съ своими природными свойствами, имѣетъ собственную манеру дѣлать пируэты \*).

Пируэтъ не есть необходимая принадлежность танца; хотя онъ и красивъ для глазъ, но онъ представляетъ собою только гимнастическую подробность танца, для исполненія которой требуется главнымъ образомъ увѣренность и смѣлость, достигаемая специальными упражненіями и настойчивостью. Апломбъ и вѣра въ себя—вотъ залогъ красивыхъ женскихъ пируэтовъ.

Пируэтъ особенно въ позднѣйшее время сдѣлался почти неизбѣжнымъ украшеніемъ всѣхъ вновь изобрѣтаемыхъ „adagio“ и „варіацій“. И дѣйствительно, хорошо исполненный и къ мѣсту поставленный пируэтъ очень красивъ. Въ немъ сказывается высокая техника. Онъ особенно блестящъ, когда разрѣшается красивою атти-тудой или арабеской, въ которыхъ сказывается выразительность и одухотворенность.

**Антрша.** (Entrechat). Правильнаго и отчетливаго исполненія этого „па“ достигаютъ только избранныя натуры. Теорія его состоитъ въ томъ, что исполнитель поднимается отъ земли, въ то время какъ онъ остается на воздухѣ, то заноситъ ноги одну за другую, т. е. мѣняетъ ноги, скре-щивая ихъ—три, четыре и болѣе разъ. Антрша дѣлается на два раз-ряда, на четныя—2, 4, 6, 8 и не четныя—3, 5, 7. Первые оканчива-ются, упавъ на обѣ ноги, а вторые, оставляя послѣ прыжка одну ногу въ воздухѣ. (Рис. 211 и 212).

Самымъ красивымъ считается антрша—7. Его называютъ „коро-левскимъ“. Передъ тѣмъ, какъ со-бираются „запести“ антрша, обы-кновенно дѣлаютъ plié на оба колѣна, чтобы пріобрѣсти для прыжка въ воздухѣ больше эластичности (Рис. 213).

Французы не говорятъ „дѣлать антрша“, а употребляютъ выраженіе „бить антрша“. Русскіе говорятъ „заносить“ антрша, нѣмцы—„battiren“.

Въ концѣ XVIII вѣка, антрша были въ большой модѣ, даже при исполненіи салон-ныхъ танцевъ, на сценѣ же ими злоупотребляли. Всѣ хореграфическіе „выходы“ были



Разныя позы при исполненіи антрша.

(Рис. 213).

\*) Современная московская балерина Гельнеръ дѣлаетъ пируэтъ въ обратномъ отъ общепринятаго направленія. Тѣмъ не менѣе пируэтъ этотъ одинаково красивъ. Его называютъ—„pirouette renversée“.



переполнены разными антрша, которыми щеголяли артисты, хвастаясь количеством занесенных ими скрещений. Нѣкоторые изъ нихъ—г-жи Госселенъ, Гимаръ и гг. Гардэль, Дюпоръ, Вестрисъ-сынъ дѣлали ихъ такъ отчетливо и рѣзко, что изъ партера слышны были звуки отъ ударовъ щиколокъ одну объ другую.

*Кабріоль.* Это очень эффектный темпъ. Танцовщикъ быстро поднимается, прыгая на одну ногу и одновременно ударяя одинъ или нѣсколько разъ объ другую ногу, также приподнятую по возможности выше и вытянутую на воздухъ во всю ея длину. Во время этихъ ударовъ (батемановъ) не только одна, но объ ноги должны быть вытянуты. Кабріоль дѣлается назадъ или въ сторону. Это послѣднее положеніе считается наиболѣе граціознымъ. При этомъ исполнитель обязанъ держать свою голову по направленію къ публикѣ.

Названія нѣкоторыхъ изъ приведенныхъ въ таблицѣ „па“ утратили въ настоящее время свое значеніе. Они остались только въ теоріи. На практикѣ же нѣкоторые преподаватели совсѣмъ не употребляютъ этихъ названій, замѣняя названіями собственнаго изобрѣтенія.

Что-же касается движеній корпуса и головы, то къ нимъ относится всецѣло все, что было сказано по отношенію къ постановкѣ рукъ. Они не поддаются никакой регламентаціи, такъ какъ движенія эти не представляютъ самостоятельнаго „цѣлаго“ и независимаго. Они постоянно гармонически связаны съ движеніями ногъ и рукъ.







2.

Необходимость школьных упражненій.—Различная виртуозность.—Трудъ танцовщицы.—Ея школьныя занятія.—Необходимость учителя танцевъ.—Разница въ способахъ преподаванія.—Значеніе классицизма.—Классы мимики.



ВЪ УКАЗАННЫЕ въ нашей таблицѣ „рас“ далеко не исчерпываютъ лексикона хореографическихъ комбинацій. Привести ихъ полностью невозможно потому уже, что едва-ли не ежедневно создаются новыя гармоническія сочетанія пластическихъ движеній, которыя появляются иногда даже совершенно случайно, при сочиненіи какихъ либо варіацій.

Вообще, накопленіе новыхъ приемовъ и развитіе виртуозности въ исторіи классической техники двигалось очень быстро, начиная съ конца XVIII вѣка. На это съ грустью смотрѣлъ Новерръ, бывшій принципиальнымъ противникомъ злоупотребленія трудностями хореографической классики. Однако, и великій новаторъ признавалъ, что истинною художницею не можетъ быть артистка, не прошедшая полной классической школы.

Переименованныя „па“ распадаются на двѣ группы—balloné и tacqueté.—Таково было прежнее ихъ названіе. Теперь же ихъ принято называть „элеваціонными“—воздушными и „terre à terre“—земными. Къ первой группѣ относятся „па“ характера летучаго, какъ бы окрыленнаго; ко второй группѣ принадлежатъ рас характера земнаго, то есть, когда артистка блещитъ виртуозностью мелкой работы на пуантахъ и пр.

Практика показала, что на публику производитъ болѣе чарующее впечатлѣніе артистка, одаренная элеваціей. Легкость движеній составляетъ природный даръ; ее нельзя приобрести путемъ усиленныхъ упражненій; потому „воздушная“ артистка, непринужденно совершая свои полеты, дѣйствительно приводитъ зрителей въ восторгъ несравненно больше, чѣмъ артистка terre à terre.

Не смотря на это, таланты того и другого типа, въ художественномъ смыслѣ имѣютъ совершенно одинаковое значеніе. Вполнѣ воздушной танцовщицы до появленія Тальони въ описываемую нами эпоху не было. „Громоздкія“ Гейнель и Клотильда хотя и высоко поднимались отъ земли, но ихъ совершенно неосновательно причислили къ ряду „легко танцующихъ“. Это можно заключить потому, что и въ настоящую эпоху на всѣхъ европейскихъ сценахъ имѣются артистки, которыхъ, совсѣмъ не по чину, называютъ „воздушными“. Природа наградила ихъ свойствомъ „подпрыгивать высоко“; танцовать же „легко“ имъ не дано. Подобно резиновому мячику высоко отскакиваютъ отъ



ноду и затѣмъ грузно опускаются на столько тяжелоувно, что стукъ ударившихся о полъ ногъ слышенъ издалека. Про такихъ артистокъ скакуній, могущихъ „братъ высокій барьеръ“, имѣется особое опредѣленіе, особый терминъ. Говорятъ, что у такой-то „есть баллонъ“, что, однако, не даетъ ей право считать себя „воздушною“.

Не одиѣ только легкокрылыя могутъ составить себѣ крупное имя. Прекрасною представительницею простого, изящнаго и выразительнаго танца была знаменитая въ ея время Гимаръ. Хотя у нея не было никакого баллона, но она все таки сдѣлалась знаменитостью. То же самое можно сказать и про жену балетмейстера Гарделя. Во всѣхъ своихъ танцахъ, она доходила до большой виртуозности, легко дѣлая излюбленныя въ то время антриа.

Отмѣчаемъ, какъ курьезъ, французскую танцовщицу, „гражданку“ Шамеруа. Въ 1797 году, вмѣстѣ съ другими „артистками-гражданками“, она участвовала въ хореографическомъ дивертисментѣ, поставленномъ Гарделемъ въ оперѣ, сочиненія гражданина



Port des bras.  
(Рис. 214).

Гретри „Анакреонъ у Полукрата“. Шамеруа сдѣлала удачную попытку изобразить движеніями ногъ мелодіи, исполняемыя кларнетомъ. Посредствомъ различныхъ сочетаній всякихъ подхо-  
дящихъ „па“ Шамеруа обозначала ногами музыкальные знаки: замедленія, ускоренія, ферматы, дѣлала трели и пр., слѣдуя въ униссонъ съ инструментомъ.

Успѣхъ танцовщица имѣла: но послѣдователей не нашлось и это „па“ вмѣстѣ съ уходомъ артистки больше не повторялось. Въ гораздо позднѣйшее время, въ подобномъ же духѣ опытъ былъ произведенъ балетмейстеромъ С. Леономъ, сочинившимъ для балерины Гранцевой „па“, въ которомъ артистка на особо устроенномъ инструментѣ, переходя на пунтахъ съ одной кла-

виши на другую, выбивала ногами цѣлую музыкальную мелодію. Затѣя оказалась крайне неудачною, съ искусствомъ не имѣвшею ничего общаго. За эту цѣлѣную затѣю, петербургская печать зло вышутила С. Леопа.

Всѣ артистки, не смотря на окончаніе ими ученическихъ классовъ, обязательно должны ежедневно заниматься упражненіями въ классѣ, и при томъ непремѣнно не иначе, какъ подъ зоркимъ руководствомъ преподавателей.

Въ продолженіи полутора или двухъ часовъ обыкновенно продолжаются упражненія, сначала „у палки“, а затѣмъ переходятъ ко всевозможнымъ экзеренціямъ, послѣ которыхъ обучались сценическимъ танцамъ, въ которыхъ почти всегда отражается не только вліяніе учителя, но даже и характеръ таланта руководителя. Глядя на танцовщицу, по одной только манерѣ держаться на сценѣ можно почти безошибочно опредѣлить, съ кѣмъ занимается артистка. Учитель невольно кладетъ на ученицу печать своей индивидуальности.

Великъ техническій трудъ посвятившаго себя сценическому танцу и не легко достается хореографическое совершенство.



# ГРАММАТИКА ТАНЦА.



(Рис. 215).

Изъ дня въ день совершаются поѣздки въ школу, устроенную вездѣ на одинъ ладъ. Покатый полъ, зеркала и прикрѣпленные къ стѣнамъ горизонтальныя палки вышиною отъ полу въ поясъ. Придерживаясь къ палкамъ и вытягивая на нихъ то одну, то другую ногу, упражняются танцовщицы, чтобы придать мускуламъ больше силы и растяжимости.

Тутъ производятся всевозможныя экзерсиціи, служащія подготовительными дѣйствіями какъ во время классовъ, такъ и передъ выходомъ, во время спектакля, на сцену. Посредствомъ неустанныхъ упражненій, артисты достигаютъ поразительной виртуозности, зависящей не столько отъ таланта, сколько отъ прилежанія и упорной работы.

Танцовщица, слывущая уже знаменитостью, все таки каждый день прѣзжаетъ въ эту залу. Придерживаясь за „палку“ (рис. 215, 216 и 217), она продѣлываетъ безконечное число „икіе“, батемановъ, rond de jambes (русскіе ихъ называютъ „ронжаны“); вытягиваютъ ноги и носки: сгибаютъ свой корпусъ по всѣмъ направленіямъ. Получивши достаточную гибкость во всѣхъ сочлененіяхъ, танцовщица выходитъ на середину залы и даетъ волю разнообразнымъ свобод-

нымъ движеніямъ, скачкамъ, полетамъ, пируэтамъ, антрша, повторяя нѣкоторые неудающіеся темпы нѣсколько десятковъ разъ.

Нужно дѣйствительно адское терпѣніе, чтобы ежедневно повторять сотни разъ эти хореографическія гаммы, въ ихъ безконечно-разнообразныхъ тональностяхяхъ. Только избранныя натуры имѣютъ достаточно силы воли, чтобы ежедневно спѣшить въ классъ для физическихъ упражненій, исполняемыхъ обязательно подъ руководствомъ учителя, отъ удачнаго выбора котораго всецѣло зависитъ правильность движеній, а также и способы примѣненія личнаго таланта къ сценическимъ потребностямъ.

Многія танцовщицы, желающія развить технику, прибѣгали перѣдко къ самовольнымъ истязаніямъ.

Рассказываютъ, что Тальони, послѣ ежедневнаго урока, который давалъ ей ея отецъ, часто безъ чувствъ падала на полъ; ее раздѣвали и она долго не приходила въ себя. Вечернее минутное торжество обходилось ей не дешево.



(Рис. 217).



Утверждаютъ также, что танцовщица Наталія Фицъ-Джемсъ изобрѣла для себя особую методу пріучать ноги къ разнымъ положеніямъ. Она ложилась на полъ лицомъ внизъ и, протянувъ ноги, приказывала горничной садиться ей на спину. Въ это время, артистка вытягивала ноги, поочередно то вправо, влево и т. д.

Такія упражненія были самонезависимыми добровольными: нѣкоторые же профессора танцевъ примѣняли къ ученицамъ всевозможныя пытки: заключали ноги на нѣкоторое время въ узенькія колодки: заставляли поднимать ноги къ пальцамъ, касаясь до нихъ пятками съ вытянутыми носками и пр. и пр.

Особенно суровыми прославились учителя Гардель, Дидло и Блазисъ. Они не стѣснялись съ ученицами, примѣняя къ нимъ афоризмъ: „чтобы быть красивою (танцовщицею), необходимо страдать!“ т. е. подвергать себя ежедневнымъ пыткамъ.

Работа танцовщика и танцовщицы должна быть ежедневной и даже кратковременный перерывъ вредно отзывается на успѣхахъ.



(Рис. 218).

Опытные профессора танцевъ совѣтуютъ артистамъ не покидать своихъ школьных занятій даже и въ вакаціонное время, то есть лѣтомъ въ жаркую погоду, считая это время года самымъ удобнымъ для пріобрѣтенія гибкости всего корпуса. Изъ этого видно, какой большой трудъ необходимъ для хореграфическаго совершенства.

Подобно тому, какъ существуетъ много методовъ и системъ ставить голосъ у пѣвцовъ, такъ и въ способахъ преподаванія хореграфіи существуетъ большое разнообразіе.

Задача преподавателя должна заключаться въ достиженіи правильной выработки ногъ, въ объясненіяхъ свободы и непринужденности позъ, въ виртуозной работѣ ногъ и въ правильности постановки корпуса и рукъ. Твердое усвоеніе грамматики танца составляетъ существенную задачу школьнаго курса.

Для достиженія такихъ задачъ, хореграфическіе педагоги прибѣгали къ разнымъ способамъ и нѣкоторые изъ учителей,

особенно въ Паризѣ и въ Миланѣ, пріобрѣтали себѣ такую извѣстность, что къ нимъ издалека пріѣзжали артисты, чтобы „доучиваться“ и получить послѣднюю художественную отдѣлку ихъ таланта.

Такъ было до Тальони, такъ продолжается и до сихъ поръ. Безъ знанія грамматики танцевъ и безъ ежедневнаго тяжкаго труда, ни одинъ балетный артистъ не могъ не только развивать своего таланта, но даже быть въ состояніи прилично танцевать на сценѣ.

Дѣлать упражненія передъ спектаклемъ считается также и мѣрою предосторожности. Предварительная гимнастика расправляетъ мускулы, придавая имъ упругость, что въ значительной степени предупреждаетъ могущіе быть несчастные случаи паденія артистокъ на сценѣ. Въ виду этого, передъ началомъ спектакля, во всѣхъ планахъ кулисъ можно видѣть артистокъ въ тюникахъ. Придерживаясь одной рукой за декорацию, онѣ продолжаютъ школьныя экзерциціи, то присѣдая до полу, то выдѣлывая на пуантахъ легкіе батеманы и пр.





(Рис. 219).

Многія изъ артистокъ, преимущественно изъ обладающихъ „благопріобрѣтенными“ средствами, общихъ классовъ не посѣщаютъ, а устраиваютъ у себя дома отдѣльныя, приспособленныя къ класснымъ занятіямъ комнаты, гдѣ онѣ свободно упражняются, не опасаясь любопытныхъ завистливыхъ глазъ товарокъ по профессіи, весьма склонныхъ къ добродушнымъ на видъ замѣчаніямъ, очень близко граничащимъ съ злословіемъ. Такія школьныя залы имѣли Тальони, Эльслеръ, и нѣкоторыя русскія балерины.

При видѣ движеній и положеній танцующихъ можно подумать, что все они подчиняются опредѣленнымъ грамматикой нормамъ. Благодаря установившимся хореографическимъ канонамъ, кажется, что все танцевальныя сѣвленія и сочетанія легко могутъ поддаваться анализу совершенно одинаково, какъ любое музыкальное произведеніе. Въ дѣйствительности это не такъ. Хореографическія упражненія въ школьныхъ залахъ представляютъ собою только чисто механическіе принципы, которые, во всякомъ случаѣ, не смотря на кажущееся ихъ разнообразіе, все таки слѣдуетъ при-

знать ограниченными. Варіанты безконечны и представители чистаго искусства пользуются ими для выраженія неуловимыхъ тонкостей, совершенно не поддающихся никакой регламентаціи. Граціозность движеній, примѣненіе ритмичности къ разнымъ положеніямъ, отбѣненіе переходовъ отъ одного сочетанія темповъ къ другому, способъ передачи танцевальныхъ фразъ—это такого рода тонкости, которыя не могутъ быть созданы никакой теоріей.

Не столько блескомъ классическихъ формъ, сколько умѣніемъ располагать чисто индивидуальными тонкостями—создавались и будутъ создаваться истинные хореографическіе таланты.

Изъ году въ годъ, танцевальная техника все болѣе и болѣе развивалась. Артистки не ограничивались уже одними темпами, преподаваемыми въ школахъ. Постоянно изобрѣтались новыя, болѣе сложныя „трудности“, которыми старались поразить пресыщенную публику, жаждавшую новыхъ ощущеній. И дѣйствительно, почти каждая прима-балерина имѣла свой собственный, излюбленный, иногда даже лично сочиненный ею „темпъ“. Она щедроляла имъ, вставляя въ свои варіаціи. Многіе изъ такихъ новыхъ „ша“ и „темповъ“ назывались даже по именамъ исполнительницъ балеринъ. За ними надолго оставались эти названія.

Благодаря такой погонѣ за новыми сочетаніями движеній, танцевальная школа дѣлалась для артистовъ все болѣе и болѣе тягостною.

Независимо развитія техники съ конца XVIII вѣка, благодаря вліянію Новерра и Вигано, въ школахъ были учреждены спеціальныя классы мимики. Тутъ артисткамъ преподавались уроки и условные способы выражаться пантомимною и дальше этого, конечно, идти не могли, потому что „драматизмъ“ въ хореографіи, а также и выразительность въ танцахъ—качества чисто индивидуальныя. Развитію же этихъ качествъ былъ данъ широкій просторъ въ Миланской школѣ, гдѣ твердо и долго держались завіѣты Вигано. Тутъ создавались художники-мимисты, которые по силѣ и красотѣ своихъ пантомимныхъ дѣйствій свободно могли быть названы хореографическими Гарриками и Лекуврѣръ.



(Рис. 220).



#### ГРАММАТИКА ТАНЦА.

Понятно съ описаніемъ грамматики танцевъ, считаемъ не лишнимъ сказать нѣсколько словъ о балетной музыкѣ.

Уже начиная съ XVIII вѣка начали измѣняться формы танцевъ въ балетѣ. Вместе съ тѣмъ, конечно, послѣдовало и измѣненіе характера музыкальных балетныхъ мотивовъ.

До Новерра и въ продолженіи долгаго послѣ него періода времени, музыка въ балетахъ была лишена самостоятельнаго колорита. Композиторы, подчиняясь требованіямъ тогдашнихъ балетмейстеровъ, сочиняли „шаконъ“, „менуэты“, „сарабанды“, „гавоты“ и другіе танцы съ заранѣе опредѣленными формами, при томъ всегда въ установленныхъ традиціей темпахъ.

Со времени же освобожденія танцевъ отъ ихъ традиціонныхъ формъ, на сценѣ начали танцевать разные соло, *pas de deux*, *trois* и другіе многосложные танцы для кордебалета. Потребовалась для этого и музыка совершенно другого характера. Введенные на сцену воздушные, легкіе, разнообразные по сочетанію темповъ танцы нуждались, конечно и въ соотвѣтственной музыкѣ, которая не могла больше оставаться въ предѣлахъ гавотовъ и менуэтовъ. Въ виду этого, музыка невольнo создавалась сообразно съ танцами новаго пошиба.

Балетные мотивы не могли быть больше сколками или перифразами прежнихъ, отходившихъ на покой степенныхъ танцевъ XVIII вѣка. Композиторъ-музыкантъ, прежде чѣмъ приступить къ сочиненію, обязанъ былъ спросить у балетмейстера, что ему нужно; то есть, какой размѣръ, какой темпъ и сколько тактовъ. Согласуясь съ требованіемъ хореграфа, писались или нѣжное „*andante*“ или блестящее „*allegro*“ для разныхъ соло и вариаций, „*adagio*“ или торжественный маршь, быстрый финаль и пр. Какъ ни красива была музыка въ гавотѣ Глюковского „Орфея“ или же въ шаконѣ и менуэтѣ его же „Армиды“, но она не могла больше удовлетворить требованіямъ наступавшей реальной и романтической эпохи. Композиторы подчинились и начали писать музыку, приноравливаясь какъ къ мимическимъ сценамъ, такъ и къ танцамъ балетовъ, сдѣлавшихся самостоятельными мимико-хореграфическими драмами и комедіями.







XVII.

## ДВА ТЭЧЭНІЯ.

Значеніе французской школы.—Ея различіе отъ итальянской.—Виртуозность итальянцевъ.—Блазисъ въ Италіи.—Его школа и его принципы.—Ученицы основателя виртуозной школы.—Невѣрная аттестація балеринъ.—Литература Блазиса.—Профессоры въ миланской школѣ.—К. Беретта; парижская учительница Доминикъ.—Виртуозность танцовщиковъ.—Педанты преподаватели.—Мимика итальянцевъ.



**П**РІВЕДЕННЫЕ списки балетовъ, поставленныхъ въ Парижѣ, Миланѣ, а за ними и въ остальныхъ крупныхъ европейскихъ центрахъ, показываютъ разнообразіе хореографическаго репертуара конца XVIII и начала XIX столѣтій. Драматическую литературу размежевали между приписанными къ ней разными родами сценическихъ зрѣлищъ. Создались трагедіи, драмы, мелодрамы, комедіи, водевили и пр. Точно также поступила и хореографія, которая, какъ искусство, обосновалась такъ прочно и разнообразно, что въ началѣ XIX вѣка явилась потребность въ разграниченіи разныхъ родовъ этого искусства. Стали появляться балеты серьезнаго рода съ драматическимъ содержаніемъ, балеты полухарактерные, къ числу которыхъ могутъ быть причислены сюжеты анакреонтические, аллегоріи и, наконецъ, балеты комическіе.

Такое разнообразіе явилось вслѣдствіе того, что на европейскихъ сценахъ появились одновременно нѣсколько талантливыхъ балетмейстеровъ и каждый изъ нихъ старался усвоить себѣ собственную манеру хореографическаго письма. При этомъ, однако, одни пользовались принципами общаго учителя Новерра, другіе же придерживались стилия Вигано, бывшаго кумиромъ итальянскаго артистическаго міра.

Разнообразіе взглядовъ складывалось отчасти и благодаря тому, что многіе французскіе балетмейстеры (Ганри, Омеръ, Дюпоръ) нерѣдко приглашались въ театры Миланскій „La Scala“ и Неаполитанскій „С. Карло“, гдѣ они развивали свою дѣятельность подъ давленіемъ особыхъ требованій итальянской публики, совершенно отличной отъ публики парижской. Кромѣ того, на ихъ твореніяхъ обязательно должна была отразиться впаивавшая въ Италіи школа Вигано и его слѣпыхъ послѣдователей.

Довольно рѣзкая школа эта значительно смягчалась наѣзжавшими изъ Парижа танцовщиками и танцовщицами, которые всюду вносили черты изящества, составляющія коренное основаніе французской школы. Тѣмъ не менѣе, не смотря на взаимный обмѣнъ раз-



личных хореографических взглядовъ, добрые примѣры заѣзжихъ французовъ не всегда падали на благодарную почву и итальянцы продолжали идти по установленной ими, собственной дорогѣ.



(Рис. 221).

Преодолѣваніе трудностей и достиженіе ногами эффектовъ, поражающихъ зрѣніе, безконечное верченіе, хотя бы и въ ущербъ изяществу и красотѣ—все это вмѣстѣ взятое составило достояніе итальянской школы, домогавшейся занять первенствующее въ этомъ отношеніи мѣсто. Такое направленіе свило себѣ прочное гнѣздо въ Италіи, гдѣ у публики какъ будто притупилось чувство красоты и поклоненіе пластичѣ формъ. Тамъ, т. е. въ Миланѣ, Неаполѣ, Туринѣ и другихъ городахъ, пантомима стояла на первомъ планѣ. Она дѣйствительно совершенствовалась и брала верхъ надъ танцами, а въ то же время техника танцевъ принимала крайне рѣзкія формы. Чѣмъ дальше къ концу XIX вѣка, тѣмъ рѣзче сказывалась тенденція къ виртуозности „черезъ мѣру“. Она переходила по ту сторону бытія. Въ Италіи публикѣ подносились въ теченіи всего XIX вѣка, хотя и длиннѣйшіе, въ 20 скомканныхъ картинахъ балеты, но это были не изящныя художественныя произведенія, а пантомимныя, рѣзкія сцены съ наборомъ ласкающихъ глазъ, мишурныхъ группъ и маневровъ съ нефными аксессуарами. Первымъ, главнымъ артистамъ, въ этихъ иногда мало связанныхъ между собою картинахъ, совсѣмъ не было мѣста. Имъ предоставлено было очень часто исполнить во весь вечеръ не цѣльную роль, гдѣ они могли бы создать опредѣленный образъ, а только протанцевать либо соло, либо *pas de deux*, гдѣ при исполненіи варіацій балерины, вышедшія изъ проставленныхъ итальянскихъ школъ, могли блеснуть „головокружительными и съ ногъ сшибательными“ темпами. Поражали и удивляли блескомъ техники, но не доставляли никакого эстетическаго наслажденія.

Итальянцы чрезмѣрно заботились о богатствѣ техники; французы же, напротивъ того,

положныхъ теченія въ области хореографіи. При каждомъ крупномъ центрѣ, въ Парижѣ, Миланѣ, Вѣнѣ, Берлинѣ, Петербургѣ, Москвѣ и другихъ городахъ были учреждены, съ правительственной поддержкой, танцевальныя консерваторіи и школы танцевъ, откуда выпускались легкокрылыя служительницы Терпсихоры.

Въ этихъ разсадникахъ будущихъ балеринъ преслѣдовались два принципа: съ одной стороны развитіе техники и виртуозности во что бы то ни стало, съ другой же стороны преподаваніе строго классическаго стиля, гдѣ на первомъ планѣ стояли грація, непринужденность и благородство движеній.



(Рис. 222).



усердствовали въ своихъ бѣдныхъ академическихъ правилахъ. Итальянцы строили танцы изъ слоговъ движущейся ритмики; французы же анатомировали живое тѣло, подчиняя его шаблоннымъ „па“ и установленнымъ позиціямъ. Французы не легко поддавались вліянію итальянской виртуозности. Они смотрѣли на танецъ, какъ на процессъ красивыхъ движеній. Свою школу они поддерживали неизмѣнно крѣпкими правилами, которымъ обязательно подчинялись все танцевальныя положенія, вытекавшія изъ международной теоріи пяти позицій. Изъ позицій создавались „па“; изъ „па“—движенія, а изъ совокупности и сѣвленія послѣднихъ формировался полный танецъ, какъ изящный образецъ движущейся пластики.

Итальянцы же объ эстетикѣ заботились мало. Все помыслы артистовъ были направлены къ преодолѣнію трудностей, не обращая вниманія на способъ выполненія. При балетмейстерѣ Вигано, итальянскій балетъ сводился постепенно къ пантомимѣ страстей чувствъ и характеровъ. Не долго, однако, продолжалось такое теченіе. Во все балеты стали вводить такъ называемые классическіе танцы, лишеныя всякаго смысла. Съ приглашеніемъ же балетмейстеромъ Перро, постановка балетовъ приняла въ Италіи другой характеръ. Талантливый хореграфъ въ своихъ произведеніяхъ „Эмеральдъ“, „Катаринъ“ и „Фаустъ“ ввелъ такъ называемые классическіе „pas d'action“. Тутъ можно было любоваться не одною техникою и красотою линій, но артистамъ представлялась возможность живою мимикой всего тѣла передавать самыя разнообразныя драматическія положенія. Но такое направленіе держалось не долго. Итальянцамъ нужна была хореографическая колоратурная виртуозность, и на сценѣ восторжествовала система быстрой, головокружительной замѣны однихъ сверкающихъ пластическихъ линій другими, еще болѣе ослѣпительными.

Такимъ путемъ, въ технику танцевъ создались пребывающія и до настоящаго времени неизблѣмыми двѣ школы: французская „строгая классическая“ и итальянская „виртуозная“.

Самымъ крупнымъ рассадникомъ хореографическихъ свѣтилъ въ XIX вѣкѣ былъ несомнѣнно Миланъ съ его танцевальною школою при театрѣ ла Скала. Громадное вліяніе на художественную будущность хореографіи въ Италіи оказалъ стоявшій во главѣ этой школы балетмейстеръ Блазисъ. Дѣятельность этого хореографа заслуживаетъ особаго вниманія. (Рис. 223).



Бюстъ К. Блазиса.  
(Рис. 223).

Блазисъ составилъ себѣ имя во всехъ разнообразныхъ отрасляхъ хореографіи. Онъ былъ ученикомъ Бланша и, въ качествѣ прекраснаго танцора, участвовалъ въ балетахъ своего учителя „Альмавива“, „Великодушный Каллифъ“ и друг. Особенный успѣхъ имѣлъ онъ въ сдѣланномъ очень популярнымъ pas de deux съ Виржиніей Корби Леонъ. Но затѣмъ, вслѣдствіе вывиха ноги, невольно отказавшись отъ сценической карьеры, Блазисъ началъ сочинять балеты, рассчитывая сдѣлаться самостоятельнымъ хореографомъ. Не копируя никого, онъ смотрѣлъ на балетъ, какъ на поэму, подчиненную опредѣленнымъ правиламъ, специально примѣненнымъ къ театральному зрѣлищу. При этомъ, Блазисъ по отношенію къ „сочиненію“ и къ постановкѣ балетовъ впалъ въ ту же ошибку, которую повторяли его предшественники хореографы. Въ своихъ книгахъ о танцахъ, онъ преподавалъ рядъ указаній, какъ надо сочинять балеты. Указанія его уложились въ четырехъ совѣтахъ, вмѣстившихъ въ себѣ все, что касается постановки балетовъ. Совѣты были кратки, но выразительны. Между прочимъ, говоритъ Блазисъ, надо, чтобы въ продолженіе всего балета, въ сюжетѣ поддерживалось постоянное веселье „изображенное природою, украшенною искусствомъ“... нужно, чтобы вниманіе зрителя было постоянно возбуждено „неожиданными сценами, способными возбудить любопытство и восторгъ“.

Все эти чисто академическія, теоретическія указанія едва ли послужили на пользу



послѣдующимъ балетмейстерамъ; но, во всякомъ случаѣ, слѣдуетъ отдать справедливость Блазису. Отпечатанныя имъ программы балетовъ „Ахиллъ“, „Вивальди“, „Ночныя приключенія“ и пр.—могутъ служить хорошими образцами для хореографической хрестоматіи. По нимъ можно судить, что въ балетахъ Блазиса избраны только такія сцены, въ которыхъ всѣ діалоги и дѣйствія легко могли быть переданы вполне удобопонятными жестами, съ указаніемъ на различные предметы, служившіе поясненіемъ дѣйствія. При этомъ составитель программъ избѣгалъ всякихъ сложныхъ положеній, понятныхъ въ устной рѣчи, но совершенно невозможныхъ для передачи ихъ пантомимой.

Блазисъ поставилъ массу балетовъ съ самыми разнообразными сюжетами—героическими, библейскими, мифологическими, рыцарскими, фантастическими и пр. Изъ его книги о танцахъ вообще видно, что, согласно лично сдѣланной группировкѣ, имъ сочинено балетовъ: анакреонтическихъ—15, героическихъ (гомерическихъ)—7, библейскихъ (восточныхъ)—7, историческихъ—14, романтическихъ, фантастическихъ—11, смѣшаннаго

рода—10, полухарактерныхъ—10. Изъ всей массы его произведеній, однако, ни одно не сохранилось до настоящаго времени. Это слѣдуетъ, конечно, приписать недостатку въ нихъ поэтическаго вдохновенія и творчества. Балеты его были удобопонятны, но холодны и мало оживлены, т. е. лишены главныхъ элементовъ, создающихъ успѣхъ хореографическихъ на сценѣ произведеній. Сухая теорія оказалась въ разладѣ съ практикой.

Заслуга Блазиса заключается еще въ томъ, что онъ описалъ чуть ли не сотню національныхъ танцевъ. Онъ сдѣлалъ ихъ на столько популярными, что національные сольные танцы быстро получили широкое распространеніе, какъ въ балетахъ, такъ и въ операхъ. Благодаря толчку, данному Блазисомъ, стали стилизовать для сцены разные испанскіе, итальянскіе и другіе танцы. Публика начала восхищаться ритмомъ движеній, составлявшихъ характерную особенность каждой національности въ отдѣльности. Подробно развивши принципы національныхъ танцевъ, выраженные въ сочиненіяхъ Вигано, Блазисъ ясно и характерно разъяснилъ гармонію свободной ритмичности, выразившуюся въ восторженныхъ позахъ извивавшагося гибкаго тѣла танцовщицы. Тутъ сдѣлалось ясно, что въ каждой національной пляскѣ таятся чарующіе основныя зародыши хореографическаго искусства во всей совокупности его подробностей. Жгучая качуча, въ исполненіи Ф. Эльслѣръ, наглядно доказала справедливость такого положенія. Въ заслугу Блазиса можно еще сказать, что введеніе національнаго танца выработало типъ „солистки“, которой дана возможность во время танца выполнить художественныя задачи движущейся пластики.

Литературная дѣятельность К. Блазиса была довольно обширной. Онъ написалъ рядъ руководствъ для сценическихъ и для салонныхъ танцевъ, а также и брошюръ, относящихся къ хореографіи.

Во время пребыванія своего балетмейстеромъ и учителемъ танцевъ при московской театральной школѣ, Блазисъ написалъ на французскомъ языкѣ, посвященную Великому



(Рис. 224).



Князю Николаю Николаевичу и поднесенную въ рукописи Государю Императору Александру Николаевичу, книгу „о танцах“. Произведение это въ русскомъ переводѣ было издано въ Москвѣ. Это сочиненіе Блазиса представляетъ собой любопытный образчикъ самовосхваленія автора, а также прославленія таланта его жены, танцовщицы А. Романчини. Между прочимъ, изложенъ и взглядъ Блазиса на балетное искусство. Въ приведенныхъ соображеніяхъ повторены были тѣ же самые принципы, которые проповѣдывались и Новерромъ. Въ балетѣ на первомъ планѣ ставилась его содержательность и гѣсное единство танца съ пантомимой. Какъ фанатикъ-хореграфъ Блазисъ ставилъ языкъ танца выше устной рѣчи и утверждалъ, что никакая декламація въ драмѣ не



(Рис. 225).

можетъ быть поставлена въ уровень съ пантомимой. Такова была его точка отправленія, при постановкѣ балетовъ.

Дѣятельность свою, какъ самостоятельный сочинитель балетовъ, Блазисъ въ значительной степени проявилъ въ Италіи. Въ Москвѣ же, онъ поставилъ на сцену балеты другихъ балетмейстеровъ, а именно „Фауста“ соч. Ж. Перро, „Метеоръ“ соч. С. Леона. Свои же теоритическія указанія, а также и личное творчество Блазису удалось примѣнить въ Москвѣ только въ незначительной хореографической картинкѣ „Шигмаліонъ“, по которой судить о талантѣ Блазиса, какъ хореграфа-сочинителя, не представляется возможнымъ. Что же касается балета „Фаустъ“, то Блазисъ въ своей книгѣ „О танцахъ вообще“ горько сѣтуетъ, что принадлежащій его личному творчеству балетъ „Фаустъ“ былъ выкраденъ у него и выданъ другимъ балетмейстеромъ (?) за собственное сочиненіе. Кѣмъ былъ сдѣланъ этотъ плагіатъ, Блазисъ не разъясняетъ; потому это печатное заявленіе



едва-ли дѣлаетъ честь этому хореграфу, который при этомъ даже не постѣнился заявить, что всѣ написанные другими „Фаусты“ —нигмен передъ его „Фаустомъ“—титаномъ.

Въ Миланѣ, занимая продолжительное время мѣсто учителя „усовершенствованія“ (Maestro di perfezionamento), Блазису не удалось также проявить своихъ балетмейстерскихъ способностей. Онъ сочинялъ „танцы“, то есть варіаціи для артистовъ; самостоятельныя же, крупныя произведенія Блазиса въ ла Скалѣ свѣта рампы не видали.

Большую популярность приобрѣлъ себѣ Блазисъ въ качествѣ хореграфическаго педагога въ Миланѣ. Порученная его руководству миланская школа танцевъ сдѣлалася всемірно извѣстною. Время его дѣятельности въ школѣ при ла Скала слѣдуетъ считать самую цвѣтущую эпоху этого разсадника знаменитѣйшихъ балеринъ и танцовщиковъ. Лучшими его воспитанницами, вышедшими изъ миланской школы, были Фуоко, Кукки, Вотье, Фрасси, Буссола, Марцагора, Бергуччи, Кроша, Бадерна. Пользовавшіеся большою извѣстностью виртуозы танцовщики Росси, Крочи, Лепри, Лоренцони, Винниеръ и другіе были также его воспитанниками. Кромѣ того, Блазисомъ и его женою, бывшею недурною танцовщицею, вынужденною, вслѣдствіе перелома ноги, покинуть карьеру балерины, была

основана частная школа. Сюда стекались ученики и ученицы со всего міра. Въ этой школѣ, за особо установленную плату, супруги Блазисъ „шлифовали“ пріѣзжихъ, начинавшихъ свою карьеру артистовъ, жаждущихъ славы на скользкомъ сценическомъ поприщѣ. Благодаря умѣлой постановкѣ преподаванія, въ этой школѣ сформировались первоклассные артисты, составившіе себѣ крупное имя въ исторіи искусства—г-жи Розатти, Феррарисъ, Ф. Фабри, Гриси, Черрито, Боскетти, Кингъ, Покини, Андрианова, сестры Штраусъ и танцоры—Анвелло, Аппіани и Аматурри. Такимъ образомъ, почти всѣ главныя свѣтила хореграфическаго небосклона XIX вѣка прошли черезъ школу Блазиса, закончившаго свою педагогическую дѣятельность при московской театральной школѣ.

Большинству своихъ ученицъ Блазисъ сдѣлалъ въ своей книгѣ соотвѣтственную



(Рис. 226).

ихъ таланту оцѣнку; но къ его атестаціямъ слѣдуетъ относиться крайне осторожно. Въ нихъ сквозитъ невольное пристрастіе учителя. Такъ, объ Феррарисъ Блазисъ говоритъ, что ея позы имѣютъ характеръ „сладострастнаго самозабвенія“. Едва ли это такъ. Артистка эта отличалась именно тѣмъ, что въ манерѣ этой скромной по натурѣ артистки никогда не было ни малѣйшихъ признаковъ „сладострастія“. И не было ей надобности выражать ихъ „подъ покровомъ скромности“. Въ этомъ именно и заключалась хореграфическая фізіономія Феррарисъ.

Танцовщицѣ Майвудъ поставлена въ заслугу ея разнузданность въ танцахъ. Между тѣмъ это отрицательное качество прима-балерины было рѣзко подчеркнуто Парижскою критикою, благодаря чему Майвудъ въ Парижѣ оказалась не звѣздой, а „туманнымъ пятномъ“ на хореграфическомъ небосклонѣ.

Вообще, характеристики, сдѣланныя всѣмъ артисткамъ, блестятъ оригинальными сравненіями: *Розатти*—взглядъ ея сладострастенъ и общаетъ вамъ наслажденія любви. Она покоряетъ мысль и заставляетъ всѣ сердца трепетать отъ восторга. Это—Армида Тасса.

*Чинеріо*—напоминаетъ нимфѣ, рѣзвящихся съ сатурнами и фавнами.



*Барбазонъ*.—Это Камилла, порхающая по колосьямъ ржи, не сгибая ихъ.

*Девочки* — тѣлосложеніемъ похожа на нимфъ (?).

*Бадеина*—лучшая жемчужина танцевъ и самая милая изъ грацій.

*А. Фіоретти*—это Сильфида Прадье... и т. д.

Блазисъ совершенно справедливо считается основателемъ новой виртуозной итальянской школы. Онъ значительно расширилъ границы техники танца, стараясь придать ему особый стиль и благородство. Но это послѣднее не всегда ему удавалось; большинство его ученицъ хотя дѣйствительно и отличалось виртуозностью и блескомъ исполненія, но это зачастую достигалось въ ущербъ изящности. Такимъ образомъ, помимо воли самаго Блазиса было положено начало той виртуозности, которой, ради лавровъ, упорно помогали представители этого новаго вѣянія въ искусствѣ.

Самъ Блазисъ, какъ убѣжденный поклонникъ хореграфической красоты, основанной на строго классической школѣ, постоянно скорбѣлъ, когда видѣлъ, что ученицы его, въ погоню за виртуозностью, грѣшили противъ изящества линій во время танцевъ. Это ясно выражено въ его книгѣ. Между прочимъ, онъ писалъ: „Искусство наше требовательно въ высшей степени. Оно поддерживается только посредствомъ постоянныхъ упражненій. Долгій опытъ показалъ мнѣ, что танцевальное искусство мимолетно какъ время. Мои многолѣтнія наблюденія показали мнѣ неустойчивость взглядовъ многихъ моихъ воспитанниковъ. Они дѣлались неузнаваемыми по возвращеніи въ Миланъ послѣ своихъ путешествій по Европѣ. Грація превращалась въ аффектацію, гибкость—въ акробатизмъ; сила—въ атлетику; страстность—въ безстыдство“. Блазисъ утверждалъ, что прежніе граціозные танцовщики превращались въ прыгуновъ, а изящныя танцовщицы въ подругъ Арлекиновъ, пригодныхъ только для развлеченія гостей на шпікетвахъ, а не для служенія благородному искусству—хореграфіи.

При этомъ, Блазису не нравились и традиціи французской школы. Онъ находилъ, что классическіе танцы въ Парижѣ были вялы, безжизненны; потому, во время своихъ уроковъ, онъ проповѣдывалъ объединеніе „правильной“ французской школы съ выразительностью итальянской, которая, однако, постоянно уклонялась въ сторону отъ требованій эстетики.

Парижскій балетъ, хотя, по свойству своему, и нѣсколько вялый, оставался на стражѣ строго изящныхъ классическихъ принциповъ добраго стараго времени Салѣ и Вестриссовъ. Поклоненіе



(Рис. 227).



классической школы въ Парижѣ составляло культъ; потому доступъ въ „Оперу“ былъ сопряженъ съ требованіями, вѣками выработанными на этой сценѣ. Директоры оперы допускали дебюты, но при ангажементѣ извѣстнаго прима-балерина на долгій срокъ, дѣлали между ними строгій выборъ.

Уже съ начала XIX вѣка, театры парижскіи „Grand Opéra“ и миланскіи „La Scala“ считались священными храмами хореографіи. Это были Мекка и Медина каждой танцовщицы, являвшейся пріобрѣсти извѣстность, не смотря на то, что взгляды на танцевальное искусство въ обоихъ этихъ городахъ были совершенно разные. Попасть на сцену „Grand Opéra“ для артистки считалось възномъ ея артистической карьеры и крѣпкимъ залогомъ ея дальнѣйшихъ успѣховъ на другихъ сценахъ. Миланъ и особенно Парижъ, не смотря на различіе ихъ направленій, все таки сходились во мнѣніяхъ о дѣйствительныхъ талантахъ, совмѣщавшихъ въ себѣ требованія, предъявляемыя обѣими школами. Эти города создавали репутацію артистокъ. Мимика при строгоклассической виртуозности находила себѣ одинаковыхъ цѣнителей, какъ въ Парижѣ, такъ и въ Миланѣ; потому особенно суроваго антагонизма между этими городами не было.

Не смотря, однако, на новыя вѣянія, шедшія изъ Италіи, среди требовательной парижской публики и строгихъ цѣнителей и судей установился опредѣленный взглядъ на хореографическое искусство. Абоненты парижской Оперы были упорны; только и твердили: „не надо намъ итальянщины, не надо намъ акробатизма. Мы требуемъ изящества и обворожительной граціи“.



(Рис. 228).

Къ сожалѣнію, однако, слѣдуетъ замѣтить, что итальянское фокусничество въ продолженіе всего XIX вѣка пускало все болѣе и болѣе глубокіе корни среди артистокъ всѣхъ національностей. Въ погонѣ за легкостью успѣха, при исполненіи сотни *fouettés* или двойныхъ и тройныхъ туровъ на одномъ носкѣ, артистки сплошь да рядомъ начали пренебрегать законами

эстетики и въ танцевальныхъ классахъ не обращали вниманія на строгость и красоту линий въ движеніяхъ и не заботились о правильности рисунка въ позахъ и аттитюдахъ. Старались только объ одномъ—какъ бы поразить зрителей сверкающимъ калейдоскопомъ техническихъ трудностей. Этимъ путемъ, конечно, легко было вызвать бурю рукоплесканій. Создать же изящный образъ, который на долго оставялъ бы въ воображеніи зрителя чарующее впечатлѣніе, составляло достояніе только истинныхъ художницъ.

Такая-то Иксъ сдѣлала 25 „*fouettés en tournant*“.

А такая-то Игрекъхватила ихъ 35, ни разу не споткнулась и не уклонила своего корпуса ни на право, ни на лѣво; остановилась какъ вкопанная.

— Такая-то Иксъ прошла полсцены на стальныхъ носкахъ.

— А такая-то Игрекъ полчаса можетъ не только ходить на обоихъ носкахъ, но даже и прыгать на одномъ носкѣ.

Такія опредѣленія начали служить аттестаціей балеринъ и мѣриломъ ихъ таланта.

Подобный способъ опредѣленія качествъ артистки, конечно, не могъ способствовать развитію хореографіи, а приводилъ его къ упадку.

Новерръ уже въ началѣ XIX вѣка, какъ бы предвидя этотъ упадокъ, искалъ стѣ-



яющее: танцы были прежде „умны“, красиво скомпонованы, интересны своею законченностью и красивы пропорциональностью движений. Обвороженному глазу зрителя они представляли рядъ паузъ и аттитюдъ, гдѣ наглядно можно было любоваться граціей исполнителя. Дюпрэ былъ идеальнымъ въ этомъ родѣ исполнителемъ. Теперешніе же танцы представляютъ собою только скачки, рубленныя на и трясеніе корпуса, что въ общемъ только унижаетъ это чудное искусство, лишая его лучшаго своего украшения.

Эти слова были сказаны по адресу Пьера Гарделя, автора „Dansomanie“, „Персея“, „Андромеды“ и друг.

Мужской балетный персоналъ въ Италіи особенно заботился о виртуозности. Главная задача танцовщика состояла въ желаніи блеснуть количествомъ сдѣланныхъ имъ пируэтовъ и антрина. То было не искусство, а „высокое прыганье“, которому покровительствовала итальянская публика и которое не могло быть допущено въ парижской Оперѣ. Въ Миланѣ былъ такой танцовщикъ, который дѣлалъ около двухсотъ пируэтовъ, затѣмъ останавливался въ воображаемо-граціозной позѣ и, ошеломленный головокруженіемъ, долго не могъ двинуться съ мѣста. Этого не замѣчала публика, потому что, во время его невольнаго отдыха, она неистовствовала, разсылая громъ рукоплесканій. Желаніе же дѣлать колоссальныя прыжки иногда доходило до катастрофъ. Танцовщикъ Армандо, въ усердіи не по разуму, однажды, не рассчитавши пространства, сдѣлалъ такой прыжокъ, что перелетѣлъ черезъ рампу и очутился въ оркестрѣ между двумя контрабасами.

Такимъ образомъ, рѣзко обозначались въ хореграфіи два теченія: французское и итальянское.

Лучшіе учителя того времени старались въ своихъ ученикахъ соединить характерныя особенности обѣихъ школъ. Требовали неустанной практики и экзерсисовъ, развивавшихъ эластичность всего корпуса и укрѣпившихъ всѣ органы, предназначенныя для танцевъ. Къ работѣ у „перилъ“, необходимой для балерины, въ той же мѣрѣ какъ пианисту необходимы упражненія въ гаммахъ, добавлялось изученіе движений и темповъ, составляющихъ грамматику хореграфіи, какъ то пуантовъ, ronds de jambes, jetés battus, пируэтовъ и антрина. Такова была специально-итальянская метода.

Между тѣмъ, французская школа прежде всего требовала благородства стили, а затѣмъ уже извѣстнаго рода дисциплины, благодаря которой всѣ аттитюды и позы должны были подчиняться законамъ красоты. Проникнутая еще духомъ XVII вѣка и воспоминаніемъ о Людовикѣ XIV, величественно танцовавшемъ въ балетахъ, французская школа наблюдала, чтобы каждая артистка сохраняла видъ своего достоинства и благородства.

Французы, не увлекаясь виртуозностью, остались друзьями отшлифованнаго классицизма. Они смотрѣли на танцы, какъ на процессъ красивыхъ движений.

На сколько сыпались упреки по адресу итальянцевъ, склонныхъ къ акробатизму, на столько же съ своей стороны упрекали французовъ въ другомъ, будто бы присущемъ имъ недостаткѣ. Утверждали, что французскія балерины страдали автоматизмомъ, монотоніей, заученностью граціозныхъ движений. Большая часть изъ нихъ будто бы старалась оживить танцы не техникой, а только умѣніемъ оживляться посредствомъ игры глазъ и физиономіи.

До сороковыхъ годовъ XIX вѣка итальянцы дѣйствительно казались вассалами французской школы. Это можно заключить изъ того, что французы, какъ мы уже гово-



(Рис. 229).



рили, поставляли въ Италію массу балетныхъ артистовъ. Даже въ миланскій театръ ла Скала проникали француженки, которыя успѣшно конкурировали съ итальянками.

Виднымъ успѣхомъ въ ла Скалѣ пользовались кромѣ очень талантливой К. Питро, еще и другія представительницы французской школы: Анселенъ, Финаръ, Тереза Коралли и Медино. Всѣ онѣ были ученицами парижскаго балетмейстера Доберваля.

Въ то время представителями французской школы были педанты преподаватели танцевъ при парижской „Академіи“. Значеніе и смыслъ этой „школы“ охарактеризовалъ долгое время бывший тамъ профессоромъ высшихъ классовъ Вискэзъ. Отъ своихъ ученицъ онъ требовалъ, чтобы всѣ движенія были доведены до совершенства и чтобы въ каждый моментъ онѣ могли бы служить моделью для художника-скульптора. Если была бы возможность, говорилъ Вискэзъ, остановить балерину въ моментъ какой нибудь позы, на землѣ, на воздухѣ или во время быстрого мимолетнаго темпа, то, строго слѣдуя правиламъ живой пластики, необходимо, чтобы въ эти моменты корпусъ, ноги и руки артистки представляли одно гармоничное цѣлое, достойное служить образцомъ для Фидія или Кановы.



Кар. Беретта.  
(Рис. 230).

Не смотря, однако, на несовершенства итальянской школы, лучшія составившія себѣ имя въ Европѣ балерины XIX и XX вѣка были почти исключительно Миланской школы, которая ежегодно выпускала талантливыхъ артистокъ. Послѣ Блазиса, изъ преподавателей танцевъ (*maestro di perfezionamento*) пользовались извѣстностью Авг. Гусъ (1849—1863 г.), Каролина Филиппина, Дж. Казати (1863—1878 г.), Цез. Коппини (1879—1896 г.), Аделаида Вигано (1897—1900 г.).

Балерины позднѣйшей эпохи Бессоне, Джури, Корнальба, Лимидо, Леньяни, Замбелли, Цукки, Черри, Брианца и другія были воспитанницами школы при театрѣ ла Скала. Развѣтѣмъ своего таланта, онѣ обязаны были превосходнымъ преподавателямъ, среди которыхъ въ послѣднее время пользовались крупною репутаціею удалившаяся на покой бывшая танцовщица (рис. 230) К. Беретта. О К. Береттѣ, между прочимъ, сложилось мнѣніе, что профессорша эта, въ погонѣ за чрезмѣрными эффектными трудностями, обучала ихъ перѣдко въ ущербъ правильности общаго рисунка, что, конечно, вредило красотѣ и изяществу

исполненія виртуозной техники балеринамъ разныхъ національностей.

Особенно талантливою въ Парижѣ преподавательницею, во второй половинѣ XIX в., была г-жа Доминикъ. Подобно тому, какъ въ Миланскую, при театрѣ ла Скала, школу, артистки ѣздили для полученія окончательнаго хореографическаго образованія, такъ и въ Парижѣ, къ Доминикъ обращались за совѣтами первоклассныя звѣзды и у нея же брали уроки всѣ балерины, танцовавшія на Парижскомъ оперномъ театрѣ.

Ея практическія указанія всегда считались очень цѣнными. Благодаря пріобрѣтенному авторитету, г-жа Доминикъ играла видную роль въ балетномъ муравейникѣ. Сама дирекція Б. оперы сознавала, что благодаря правильной постановкѣ школьныхъ занятій, искусство обязано было г-жѣ Доминикъ въ сохраненіи и развитіи чистого классическихъ принциповъ французской школы.

Ея удаленіе на покой вызвало глубокое сожалѣніе балетныхъ артистовъ, дорожившихъ благородными традиціями искусства.

Доказательствомъ уваженія къ ней артистокъ могутъ служить имѣющіеся у насъ автографы писемъ къ Доминикъ балеринъ С. Галли, Морн, Богранъ и письмо балетмей-





Chère Madame Dominique

J'ai appris avec un profond  
chagrin que vous avez l'intention  
de renoncer aux fonctions si impor-  
tantes que vous remplissez avec  
tant de talent à l'Opéra.

J'espère que cette résolution  
n'est pas irrévocable, et j'ai  
vous supplier de rester auprès  
de vos élèves qui comme moi,  
sont toutes si heureuses de  
recevoir vos précieux conseils.

Vous êtes mon guide, ma protec-  
trice; c'est à vous que je dois  
mes succès, et votre départ  
me plongerait dans la tristesse.



Mettre, je vous en supplie,  
le comble à vos bontés, en ne  
m'abandonnant pas, Je tâcherai  
d'être votre digne élève et  
de profiter de vos excellentes  
leçons

Agreez chère Madame  
Dominique l'assurance de ma  
gratitude et de ma respec-  
tueuse affection

Henri Mauri

Paris 22 Juin de 1879.



стера С. Леона. Въ этихъ письмахъ высказывается чувство признательности артистокъ ученицъ къ Доминикъ.

Особенною искренно-цѣлною благодарностью отличается письмо Богранъ, а также письмо С. Леона, сообщавшаго объ успѣхахъ въ Россіи ея ученицы Гранцевой, которая сознается, что развитіемъ своего таланта она обязана исключительно парижскому профессору—г-жѣ Доминикъ \*).

Совѣты французскихъ учителей всегда шли рука объ руку съ правилами гармоніи въ красивѣйшихъ формахъ. Такъ, между прочимъ, учитель-балетмейстеръ Доберваль требовалъ, чтобы балерина казалась на сценѣ „очаровательнымъ безтѣлеснымъ духомъ, спустившимся съ воздушнаго пространства и едва касающимся до земли“.

Вліяніе пропитанной изяществомъ французской школы было господствующимъ въ основанной въ 1815 году въ Миланѣ Академіи танцевъ.

Но вліяніе это было непродолжительно. Не смотря на старанія бывшаго долго руководителемъ школы Блазиса, итальянскій темпераментъ не могъ приноровиться къ требованіямъ французской школы. Итальянскій артистъ въ дупгѣ остался виртуозомъ. Онъ до-

бивался славы посредствомъ головокружительныхъ пируэтовъ, чудесъ эквилибра и страшныхъ прыжковъ. Таковою была также и итальянская танцовщица, славившаяся энергіей, жизнью и огонькомъ. Она не обращала вниманія, что грѣшитъ противъ правильности рисунка и противъ чистоты исполненія. Часто впадала она даже и въ тривіальность; но это прощалось ея учителями, потому что она избѣгала французской холодности и монотонности.

Французы, въ свою очередь, не легко поддавались вліянію итальянской виртуозности. Они смотрѣли на танецъ, какъ на процессъ красивыхъ движеній въ продолженіи двухъ столѣтій.

Слѣдуетъ замѣтить, что такого итальянскаго направленія въ концѣ XIX вѣка начали придерживаться и многія, разныхъ національностей, балерины. Балетмейстеры стали допускать неприкрытый акробатизмъ. Въ сочиняемыхъ ими классическихкихъ „pas de deux“, они заставляютъ партнеровъ танцовщицъ перехватывать балеринъ за талію, перекидывать служительницъ Терпсихоры черезъ головы, съ рукъ на плечи, оставляя танцовщицъ въ крайне некрасивомъ горизонтальномъ положеніи. Затѣмъ, вертятъ ихъ корпусъ на воздухъ подобно вѣтряной мельницѣ, воображая, что создаютъ какіе то новые темпы во вновь сочиненныхъ „адажіо“. (Рис. 231 и 232). Въ дѣйствительности же, эта новизна, которую смѣло можно назвать хореграфическимъ развратомъ, только коробила глаза истиннаго цѣнителя женской пластики, оставляя по себѣ совершенно антихудожественное впечатлѣніе.

\*) Прилагаемъ копію съ автографа г-жи Мори. Въ переводѣ: „Любезная г-жа Доминикъ! Съ глубокою скорбью я узнала, что вы имѣете намѣреніе отказаться отъ столь важныхъ обязанностей, которыя вы съ такимъ талантомъ исполняли при „Оперѣ“. Надѣюсь, что ваше рѣшеніе не окончательное; умоляю васъ остаться при вашихъ ученицахъ, которыя, подобно мнѣ, всегда счастливы пользоваться вашими драгоценными совѣтами. Вы—мой руководитель, моя покровительница; вамъ обязана я своими успѣхами и вѣдь ухоть повергнетъ меня въ уныніе. Прибѣгаю къ вашимъ добрымъ чувствамъ; умоляю не покидать меня. Постараюсь быть вашей достойною ученицею и пользоваться вашими превосходными уроками.“

Примите и пр. 22 іюня, 1879 г. Парижъ...“

Это писала Р. Мори, когда она была въ полномъ расцвѣтѣ своихъ парижскихъ успѣховъ.



(Рис. 231).



(Рис. 232).



Глубоко ошибались тѣ, которые полагали, что ноги, способныя къ самымъ сложнымъ виртуознымъ трудностямъ, являются синонимомъ таланта. Танцовщица можетъ даже и правильно работать ногами, продѣлывать чрезвычайныя трудности, можетъ постигнуть тайны пирюэтовъ, антрша, фуэтэ и другихъ премудростей, можетъ развить механизмъ ногъ до совершенства, но одно познаніе всей этой премудрости не даетъ еще право на званіе талантливой артистки. Такая танцовщица будетъ технически сильной балериной, смѣлой виртуозкой хореграфическаго классицизма, но не будетъ художницей, если только съ ея чисто танцевальнымъ даромъ не будутъ соединены мимическое творчество, изящный вкусъ, пластика позъ, линий, движеній, красота танцевальныхъ формъ, чувства мѣры и стиля, одухотворенныя внутреннимъ освѣщеніемъ роли. Все эти данныя должны быть отъ природы заложены въ ея художественномъ организмѣ: школа же создать ихъ не въ силахъ: она можетъ только указать пути для ихъ правильного развитія.

Вотъ почему, въ теченіе минувшаго столѣтія появилось очень много артистокъ, хотя и занесенныхъ въ исторію танца, но не создавшихъ себѣ имени великихъ художницъ хореграфіи.

Вплоть до позднѣйшаго времени, многія артистки ѣздили доканчивать свое хореграфическое образованіе въ прославленные классы въ Миланѣ и въ Парижѣ, но рѣдкимъ изъ нихъ выпало на долю сдѣлаться знаменитостями. Школа все таки не могла восполнить того, чего не дала природа.

При этомъ слѣдуетъ отмѣтить, что въ пантомимѣ итальянцы дѣйствительно были сильны. Это легко объясняется тѣмъ, что все слою итальянскаго населенія и въ обыденной жизни разговариваютъ не иначе, какъ сопровождая устную рѣчь усердною жестикуляціей. Точно также и на сценѣ жесты итальянскихъ артистовъ удобопонятны и выразительны, но все они, благодаря темпераменту, рѣзки и часто лишены чувства мѣры.

Во всехъ итальянскихъ танцевальныхъ школахъ, видное мѣсто занимали спеціальныя классы, въ которыхъ преподавалась пантомима. Формированіе артистовъ съ сильнымъ мимическимъ дарованіемъ было въ Италіи необходимою, потому что итальянцы, живые и пламенные по природѣ, требовали и въ балетѣ сильныхъ ощущеній. Мимическіе артисты подвергались строжайшей критикѣ, какъ публики, такъ и въ печати. Серьезно относились также и къ итальянскимъ балетмейстерамъ. Ихъ новыя произведенія разбирались совершенно одинаково, какъ драмы или комедіи съ устной рѣчью.

У французовъ, хотя нѣкоторые балетмейстеры ставили чисто пантомимныя съ драматическимъ содержаніемъ балеты, но на первомъ планѣ все таки стояло благородное танцевальное искусство, гдѣ танцы способствовали развитію интриги и служили лучшимъ украшеніемъ хореграфическаго произведенія, даже съ самымъ трагическимъ содержаніемъ.

Таковы были въ хореграфіи два теченія, прочно державшіяся въ продолженіи всего XIX вѣка.







XVIII.

## ЗАБОТЫ ТАНЦОВЩИЦЫ.

1.

Конекъ главенства мужскаго персонала. Заботы танцовщицы. Дипломатія артистокъ.—Трико.—Тюники.—Башмаки.—Ложное мнѣніе о танцовщицахъ.



ВЪ СЕМНАДЦАТОМЪ вѣкѣ, на сценѣ главенствовать танцовщикъ. Въ восемнадцатомъ вѣкѣ хореографическое первенство оспаривали другъ у друга мужской и женскій персоналы. Въ девятнадцатомъ вѣкѣ, танцовщика окончательно вытѣснила танцовщица. Балерина единовластно стала плести вѣнки и гирлянды въ честь искусства. Трудно было мужчине соперничать съ прекраснымъ поломъ на подмосткахъ, гдѣ женщина, по природѣ своей, сдѣлалась кумиромъ публики. Танцоръ, по неволѣ, отходилъ на второй планъ. Публика мало интересовалась его безконечными шурутами и антриса.

Прошло то время, когда Вестрисы и его последователи считали себя „богами танцевъ“. Но долго кавалеры не хотѣли уступить мѣсто дамамъ. Хотя они и оставались въ тѣни, но все таки продолжали упорно соперничать съ балеринами. Но все же, во время танцевъ улыбались, становились въ граціозныя позы, посылали воздушные поцѣлуи. Танцоры продолжали считать себя главными зрцами хореографіи. Такъ, танцовщикъ Бопрэ ставилъ себя такъ высоко, что великаго ученаго Араго онъ называлъ не иначе, какъ „мой любезный коллега“ и потому только, что оба они одновременно давали уроки въ политехнической школѣ.

Въ то время, какъ балерина завоевывала себѣ первенствующее мѣсто, къ танцовщику начали предъявлять требованія нѣсколько другого порядка. Хорошимъ танцоромъ считался тотъ, кто умѣлъ ловко и „безбоязненно“ поддерживать танцовщицу при исполненіи ею разнообразныхъ хореографическихъ сочетаній.

Тѣмъ не менѣе, артистъ, посвятившій себя балетной карьерѣ, обязанъ былъ одина-



ково учиться, упражняясь въ классически поставленной виртуозности. Онъ сознавалъ, что безъ правильной школы невозможно сдѣлаться достойнымъ и изящнымъ партнеромъ балерины.

Выѣстъ съ тѣмъ, пріобрѣтеніе репутаціи классическаго танцора открывало артисту путь для дальнѣйшей его карьеры, то есть для полученія званія балетмейстера, потому усердіе его къ ученію не ослабѣвало. И дѣйствительно, всѣ хореграфы XIX вѣка добились званія балетмейстера только потому, что были сначала хорошими танцовщиками, что въ значительной степени облегчало имъ задачу сочиненія классическихъ танцевъ.

Такимъ образомъ, танцовщикъ остался въ тѣни. Балерина же сдѣлалась полною властительницею на балетной сценѣ. Она заняла первое мѣсто по праву. И это было вполне естественно. Балерина, въ ея воздушномъ костюмѣ, съ рѣзко-обозначенными красивыми формами ея корпуса, представлялась очарованному зрителю какъ одушевленная картина, ярко свѣтящаяся въ блескѣ изящнаго хореографическаго рисунка.

Но для того, чтобы достигнуть на сценѣ полной иллюзіи такой картины, артисткѣ, какъ мы уже говорили, приходилось и по пылѣ приходится переиспытать не мало мученій. Чтобы добиться ранга, хотя бы только балетной посредственности, много нужно перенести и физическихъ страданій.

Этого, однако, мало. Подобно всякой артисткѣ, посвятившей себя сценической карьерѣ, балерина, благодаря окружающей ее на сценѣ сѣти интригъ, переживаетъ цѣлый рядъ неожиданныхъ душевныхъ волненій.

Танцовщица, желающая достигнуть „повышенія“, должна въ совершенствѣ изучить науку дипломатіи. Ей приходится шадить товарищей по профессіи, создавать себѣ всюду друзей, стараться жить въ мирѣ и согласіи съ врагами и въ то же время заботиться, чтобы ея соперницы по искусству оставались въ тѣни. Сначала ей желательно хотя бы скромное мѣсто солистки. Она проситъ, чтобы ей дали хотя бы одну маленькую „варіацію“, затѣмъ аппетитъ растетъ; она добивается второстепенной роли и, наконецъ, желаетъ блеснуть одна, совершенно одна, отстраняя всякую конкуренцію. Добиваясь желаемого и желая обезпечить дальнѣйшіе свои успѣхи по сценѣ, танцовщица должна любезничать и даже часто не въ мѣру заигрывать съ разными сильными міра.

Не нужно ей забывать, что существуютъ балетмейстеръ, режиссеръ, учитель или учительница танцевъ, которые никогда не брезгаютъ поддерживающими дружбу подарками. А перворядинки, а абоненты? Ихъ всѣхъ она встрѣчаетъ крѣпкими рукопожатіями и награждаетъ привѣтливыми, хотя и не искренними, но все таки улыбками. При этомъ обязательно нужно „вскользь“ похвалить то одну, то другую танцовщицу, не исключая даже и своихъ соперницъ. Смотря по современному вѣянію, она иногда и противорѣчитъ себѣ, находясь постоянно въ курсѣ интимныхъ отношеній своихъ подругъ. Она должна твердо помнить, что „та“ или „другая“ находится въ близкой дружбѣ или же только начинаетъ флиртовать съ тѣмъ, кого артистка привѣтствуетъ.

Тутъ нужна тонкая дипломатія; иначе можно быстро пріобрѣсти вѣчнаго врага, а это особенно опасно, если онъ вліятельный балетный завсегдатай и если онъ, ничѣмъ не стѣсняясь, громко по зрительной залѣ раздаетъ аттестаты артисткамъ. Опытная балерина хорошо знаетъ цѣну каждому крупному и мелкому завсегдатаю. Възвѣшиваетъ могущія быть по ея адресу будущія цѣнныя для нея рукоплесканія. Сообразно съ этимъ болѣе или менѣе „пріятно улыбается“ во время разговора съ нимъ, при чемъ перѣдко, втихомолку, на ушко, чтобы прослыть доброю и справедливою, выбранить директора или балетмейстера, не дающихъ ходу „бѣдной“, хотя и „забитой“, но очень... очень талантливой Иксѣ, покровительствуемой балетоманомъ, съ которымъ она разговариваетъ.

И на сценѣ, и въ жизни, балерина должна знать тонкости дипломатическихъ пріемовъ, какъ съ безконечнымъ рядомъ „начальствующихъ“, такъ и съ публикою...





## ТРИКО, ТЮНИКИ и БАШМАКИ.



МНОГО времени отнимают у танцовщицы заботы объ ея балетномъ туалетѣ, не имѣющемъ ничего общаго съ ординарною обывательскою одеждою.

Балетный костюмъ стоитъ совершенно особнякомъ. Въ художественной жизни балерины первенствующее значеніе имѣютъ трико, танцевальныя тюники и особаго рода башмаки—орудія ея воздушнаго искусства.

Намъ уже не разъ приходилось говорить о костюмѣ танцовщицы и объ его эволюціи. Реформы въ этой области выдержали длинный путь, начиная отъ тяжелаго, длиннаго костюма танцовщицъ XVII вѣка, съ его фалбалами и панье. Нужно было нѣсколько вѣковъ, чтобы достигнуть до газовой юбочки, то есть до той одежды, которая теперь считается установленною для классическаго танца.

Балетнымъ „сольнымъ“ артистамъ пришлось выдержать не малую борьбу, чтобы отрѣшиться отъ традиціоннаго костюма на основѣ корсета и фижмъ. Мужчина танцовать въ коротенькомъ платьецѣ, а женщина въ длинномъ костюмѣ. Только при изображеніи символическихъ „игръ“ и „развлеченій“ допускалась нѣкоторая обнаженность, которая на балетной сценѣ начала пріобрѣтать во Франціи право гражданства только во времена Директоріи.

По мѣрѣ того, какъ медленный и спокойный придворный танецъ превращался въ танецъ театральнѣй, сценическѣй, по мѣрѣ того, какъ его техника отъ размѣренныхъ „па“ курантъ и менуэтовъ переходила къ виртуознымъ усложненіямъ—мѣнялся и костюмъ танцовщицы въ зависимости отъ движеній ногъ, которыя воплоти естественнѣ требовали освобожденія отъ тяжелыхъ и неудобныхъ путъ, связывавшихъ ихъ свободу.

Въ нашихъ очеркахъ о техникахъ балетныхъ танцевъ въ разныя эпохи, мы имѣли уже случай неоднократно указывать, какимъ путемъ происходила эволюція костюма. Изъ





біографически  
торые первые  
что имъ прии  
стывшихъ въ tradi

Новерръ не пе  
цамъ, сразу разрѣшилъ вопросъ о костюмѣ.

Неподвижно стояло новерровское повѣщество вплоть до появленія Тальони. Знаменитая Сильфида выпорхнула на сцену въ невиданныхъ до нея газовыхъ тюникахъ и узаконила балетный костюмъ, сдѣлавшійся всеобщимъ на всѣхъ безъ исключенія сценахъ.

Существенная принадлежность балетнаго костюма—это трико, плотно обтягивающее ноги танцовщицъ. Введеніе во всеобщій обиходъ трико оказало большую услугу въ дѣлѣ развитія хореографической техники. Оно дало возможность танцовщицѣ стать въ одинаковыя условія съ танцовщикомъ. Благодаря трико, балерина, натянувши эту новую принадлежность туалета, въ смыслѣ виртуозности даже превзошла своего собрата по искусству. Трико, какъ увѣряютъ, было въ концѣ прошлаго вѣка предложено танцовщицамъ костюмеромъ французской Парижской Оперы. Оно было принято и быстро получило самое широкое распространеніе.



(Рис. 233).

Другую принадлежность балетнаго костюма составляютъ тюники. Въ первое время своего возникновенія, газовый тюникъ имѣлъ спланныхъ противниковъ, не только среди публики, но и среди самихъ танцовщицъ. Артистки съ некрасивыми ногами оказались, конечно, въ оппозиціи, заявляя о „безправственности“ костюма. Но это продолжалось не долго. Новаторы въ своихъ реформахъ пошли еще дальше. Рѣшили упразднить панталоны, при прежнихъ юбкахъ доходившіе до колѣнъ. Такъ должно было случиться. Длинные панталоны, стянутые у колѣна, не только мѣшали свободнымъ движеніямъ ногъ, но сдѣлались какимъ то безобразнымъ придаткомъ къ короткимъ газовымъ юбкамъ, дававшимъ смыслъ всему балетному костюму. Слѣдуетъ при этомъ замѣтить, что мораль можетъ быть и пострадала, но элегантность была въ выигрышѣ.

Артистка Мариеттъ, танцующая однажды въ такомъ облегченномъ костюмѣ, какъ мы уже отмѣтили, зацѣпила тюниками за уголъ декорации и лишилась своего костюма, оставшись передъ удивленною публикою „безъ всего“.

Этотъ несчастный „случай“ настолько обезпокоилъ власти, что пошеніе панталонъ сдѣлалось обязательнымъ не только для балетныхъ, но и для другихъ артистокъ Париза.



Тѣмъ не менѣе, танцовщицы больше не вернулись къ длиннымъ, цѣломудреннымъ панталонамъ, а пошли на компромиссъ. Онѣ надѣли короткіе газовые панталончики, слившіеся въ общей волнѣ газовыхъ наслоненій балетнаго тюника. Такимъ образомъ, въ этомъ компромиссѣ элегантность слилась съ моралью и удовлетворила обѣ стороны. Къ длиннымъ панталонамъ нельзя было вернуться при тюникахъ. Точно также нельзя было вернуться къ свѣтлорозовымъ узкимъ панталонамъ изъ легкой тафты, плотно облегающимъ ногу до изобрѣтенія трико. Эти розовые панталоны все таки давали складки и швы, нарушая красоту линій человеческого тѣла. Трико же давало полную иллюзію обнаженія, и этого было достаточно для того, чтобы быстро завоевать право гражданства.

Такимъ образомъ, изобрѣтеніе трико было самымъ важнымъ факторомъ въ утвержденіи тюниковъ на всѣхъ балетныхъ сценахъ. Съ тѣхъ поръ трико, преимущественно тѣлеснаго цвѣта, стало неразлучно связано съ представленіемъ о балеринѣ. Впрочемъ, трико не вездѣ окрашивалось въ тѣлесный цвѣтъ. Въ папекныхъ владѣніяхъ оно было также допущено; но, чтобы не напоминало обнаженіе, его обязательно окрашивали въ голубой цвѣтъ.

Трико сдѣлалось необходимымъ дополненіемъ тюниковъ. Легкія же газовыя юбочки не избѣгнули также капризовъ моды. Ихъ то укорачивали, то удлинняли, сообразуясь со вкусами мѣстной публики.

Въ очень длинныхъ, прозрачныхъ, воздушныхъ юбкахъ танцевала Тальони. Долго держались на сценѣ тюники такого типа, вполне подходившаго къ романтическимъ танцамъ Сильфиды. За ними такъ и осталось названіе „тальоніевскихъ“.

Въ бѣлыхъ облакахъ воздушнаго газа промелькнули въ исторіи балета обаятельныя образы Тальони, Эльслеръ и всѣхъ хореографическихъ звѣздъ XIX вѣка.

Постепенно укорачивались газовыя юбочки. Особенно это было замѣтно на итальянскихъ сценахъ, гдѣ балерины дошли до того, что не только ноги, но даже и бедра ихъ оказывались почти обнаженными. Во время танцевъ, артистка походила на заведенный волчокъ, а въ состояніи покоя—на ламповый абажуръ. Подавали примѣръ прима-балерины (Цукки, Корнальба и др.) (рис. 234 и 235), а за ними слѣдовали и корифейки. Публикѣ не понравилось введеніе такого чрезмѣрно откровеннаго, антихудожественнаго новшества: послѣ нѣсколькихъ протестовъ юбки стали дѣлать длиннѣе, но все таки до тальо-



Г-жа ЦУККИ.  
(Съ фотографіи).  
(Рис. 234).



Г-жа Корнальба.  
(Съ фотографіи).  
(Рис. 235).





(Рис. 236).

Танцовщица становится на табуретъ и портниха выравниваетъ ножницами края верхняго тюниковаго слоя и вмѣстѣ съ тѣмъ стиваетъ въ разныхъ мѣстахъ газовыя наслоенія. (Рис. 236). Такимъ образомъ совершается превращеніе. Постѣ операціи, произведенной опытной въ этомъ дѣлѣ портнихой, обыкновенное тю-тю называется уже другимъ специальнымъ терминомъ „cousu“, т. е. „сшитое“.

Чистенькіе, аккуратно прошитые и подрѣзанные, въ мѣру подкрахмаленные тюники составляютъ предметъ особой заботливости танцовщицъ. Тюники и трико — это мушкетирская пара ихъ профессіи.

Каждая танцовщица обязана имѣть много, даже очень много тюниковъ для репетицій и для спектаклей. Въ бюджетѣ артистокъ расходъ на нихъ играетъ видную роль. Новые чистые тюники придаютъ изящный видъ танцовщицѣ и если тюники не особенно свѣжи, даже на репетиціяхъ, то они не рѣдко служатъ предметомъ замѣчаній подругъ. Русскія танцовщицы такимъ покрытымъ какъ бы пылью юбочкамъ дали названіе „тургеневскаго дыма“.

\*) Новѣйшіе хореграфы, модернисты XX вѣка не удовольствовались этимъ удлиненіемъ и настойчиво проводятъ взглядъ, что вообще газовыя тюники отжили свой вѣкъ и являются анахронизмомъ. Пора, говорятъ они, сдать ихъ въ архивъ съ „безсмысленнымъ“ (?) классическимъ танцемъ. Пора перейти къ античной туникѣ возрожденнаго греческаго танца.

Не смотря, однако, на эти гоненія, газовыя тюники все таки съ честью вышли изъ борьбы. Даже сами гонители стилизаторы, новаторы не совершенно отказались отъ воздушной одежды танцовщицъ, они не гнушаются ставить даже исключительно „тюниковыя балеты“, которымъ въ послѣднее время даже присвоили особое названіе „бѣлаго балета“, въ отличіе отъ „модернизованнаго“ или „стилизованнаго“.



(Рис. 237).





(Рис. 238).

сложной, имѣвшей сферу своего приложенія скорѣе на воздухѣ, чѣмъ на землѣ, соотвѣтствовала и балетная обувь. Башмакъ Тальони (такихъ хранится не мало у балетомановъ-коллекціонеровъ) сдѣланъ изъ очень легкой розовой шелковой матеріи, закрѣпленной двумя поперечными ленточками. Подонка гибкая—тончайшій лепестокъ кожи. Носокъ башмака также мягокъ, какъ и его станъ. Одного взгляда на такой, легкий какъ перышко, башмачекъ достаточно, чтобы опредѣлить характеръ танцевъ эпохи. Очевидно, что въ такомъ башмачкѣ нельзя было дѣлать безконечное число пируэтовъ или „пиччикато“ на носкахъ—пуантахъ черезъ всю сцену



(Рис. 239).

\*) Танцевальные башмаки съ давнихъ временъ составляли предметъ особаго культа цѣнителей хореографин. Наиболѣе ревностные изъ нихъ составляли коллекціи балетныхъ башмаковъ, принадлежавшихъ знаменитымъ балеринамъ. Въ Парижѣ, въ семидесятыхъ годахъ былъ извѣстенъ коллекціонеръ балетныхъ башмачковъ смотритель „Большой Оперы“ г. Лорендесъ де Раффенъ. Въ его оригинальномъ собраніи хранились башмаки первоклассныхъ артистокъ, танцовавшихъ на сценѣ Парижской Оперы, начиная съ Тальони вплоть до Маріи Петипа. У нѣкоторыхъ коллекціонеровъ въ Петроградѣ хранятся, какъ реликвіи, башмачки Тальони, Эльслеръ, Гриси и позднѣйшихъ звѣздъ балета.

Поклоненіе балетному башмачку вошло въ нравы постоянныхъ посѣтителей балета. Изъ башмачковъ балеринъ пили шампанское; башмачки воспроизводились въ натуральную величину въ золотѣ и серебрѣ, въ видѣ настольныхъ украшеній.



или другихъ технически сложныхъ украшеній. Но за то въ такой обуви легко было летать по сценѣ, можно было дѣлать воздушные, легкіе прыжки.

Не подлежитъ сомнѣнію, что въ эпоху Тальони не были еще извѣстны акробатическіе фокусы балеринъ XIX вѣка. Въ исполненіи артистки-Сильфиды не было признаковъ виртуозной техники. Она, безъ всякихъ видимыхъ усилій, порхала подобно беззаботной бабочкѣ. Сохранившіеся ея башмаки наглядно показываютъ, что въ такой обуви невозможно скакать и вертѣться на пуантахъ, то есть, исполнять излюбленные въ наше время хореграфическіе темпы.

Съ развитіемъ техники, башмакъ, какъ орудіе танца, былъ въ значительной степени измѣненъ. Того требовала виртуозность итальянскаго „terre à terre“, а балеринъ итальянокъ не могъ удовлетворить тотъ легкій розовый шелкъ, изъ котораго былъ сдѣланъ башмакъ легкокрылой Тальони, летавшей по сценѣ въ романтическихъ балетахъ-грезахъ. И для стальныхъ носковъ итальянокъ начали дѣлать башмаки изъ толстаго какъ кожа атласа, почти не нуждавшагося въ ленточкахъ для своего подкрѣпленія. Завязки же

башмака дѣлались изъ прочныхъ атласныхъ лентъ, подшитыхъ для солидности холщевой ленточкой. Носъ башмака твердый, подклеенный; когда танцовщица отбиваетъ носками трели, то онъ стучитъ не хуже деревяннаго. Подошва сдѣлана толстая, сѣрѣзанными насѣчками, чтобы не очень скользила по полу. Весь башмакъ тяжелый, солидный.

Итальянская танцовщица и не могла имѣть дру-



(Рис. 240).

гого башмака, потому что почти весь длинный въ нѣсколькихъ дѣйствіяхъ балетъ она исполняла на „носкахъ“. Необходимы были и крѣпкія солидныя ленточки, завязки, чтобы твердо обхватить щиколотку и дать чувствовать опору во время головокружительныхъ, поворотныхъ движеній. Таковъ итальянскій башмакъ.

Французская школа, также достаточно виртуозная, но не впадающая въ техническія излишества, выработала башмакъ болѣе легкаго типа, чѣмъ итальянскій. Его формы болѣе легки, изящны и въ значительной мѣрѣ подходятъ къ итальянскому \*).

Полученные отъ мастера розовые башмаки все таки еще не готовы къ употребленію. Прежде чѣмъ обуть ногу, необходимо произвести цѣлый рядъ дѣйствій: нужно пришить завязныя ленточки и „запштопать“ носокъ. Это послѣднее дѣйствіе танцовщица не довѣ-

\*) Въ наше время балетныя артистки носятъ парижскіе и итальянскіе башмаки, въ зависимости отъ своей индивидуальности. Поставщиковъ балетныхъ башмаковъ во всей Европѣ очень немного. Въ Миланѣ—Баумгертнеръ и Николини Ромео, а въ Парижѣ „Craie“, снабжающій танцевальною обувью едва-ли не всѣхъ балетныхъ въ Европѣ артистокъ.



ряетъ никому. Она обязательно сама штопаетъ орудіе своей профессіи. (Рис. 240 и 241). И воздушная Тальони лично простегивала свои башмаки. Стежки дѣлаютъ густо навощен-ной ниткой, продѣтой въ крупную иглу. И до настоящаго времени, любящая искусство артистка сама штопаетъ новые башмаки въ день ея участія въ балетѣ. По легкому и тонкому стежку на башмакѣ можно опредѣлить, что обувь эта принадлежала ко времени Тальони; грубый же стежокъ обличаетъ характеръ позднѣйшей виртуозной эпохи.

Отъ качества матеріала, изъ котораго сдѣланъ башмачекъ, отъ умѣло прошитаго носка, не рѣдко зависитъ пріобрѣтеніе „стальныхъ носковъ“ и безболѣзненное на нихъ хожденіе черезъ всю громадную сцену. Поэтому, вполне понятно то вниманіе, которое оказываетъ башмачку его носительница-танцовщица.

Балетный башмачекъ не разъ и въ стихахъ и въ прозѣ былъ воспѣтъ поэтами, поклонниками хореографин. Сочинялись даже отдѣльные пьесы въ честь этого безмолвнаго свидѣтеля искусства, благодаря которому техника хореографин изъ году въ годъ дѣлала громадныя успѣхи.

Въ крупныхъ центрахъ, въ Парижѣ, Петроградѣ, Миланѣ, Вѣнѣ и другихъ городахъ, гдѣ существуютъ многочисленныя балетныя труппы, хореографическій персоналъ представляетъ совершенно какъ бы особый мірокъ. Воспитанницы одной и той же школы, выпедши изъ одного гнѣзда, поддерживаютъ между собою связь до конца своей сценической карьеры. „Наружныя“, добрыя отношенія сохраняются по долгу. Случается, что танцовщицы даже до старости лѣтъ называютъ другъ друга уменьшительными именами. Во время репетицій, на сценѣ, громко слышны обращенія къ „Машѣ“, къ „Женичкѣ“, къ „Аниѣ“ и пр. Въ Парижѣ, кромѣ разныхъ „Фифи“, „Ти-ти“, артистки даютъ своимъ товаркамъ „клички“, присваиваемыя имъ по какому либо случаю въ ихъ жизни. Съ такою кличкою остаются эти артистки и до гробовой доски.

Балетный мірокъ стоитъ особнякомъ, имѣетъ свои интересы и со школьной семьей пріобрѣтаютъ даже особый „жаргонъ“. У танцовщицъ во время разговора встрѣчаются очень характерныя выраженія, только имъ одиѣмъ понятныя, и которыя, какъ бы преемственно, переходятъ отъ одного поколѣнія къ другому.

Въ нѣкоторой части общества установилось мнѣніе, что „легкокрылыя“ созданія, ласкающія въ театрѣ глаза зрителя, проводятъ всю жизнь съ вѣчной улыбкою на лицѣ, въ развлеченияхъ, въ удовольствіяхъ и... въ чарахъ любви.

Такое сужденіе о „легкомысленности“ балеринъ едва ли основательно. Артистка ничѣмъ не отличается отъ всѣхъ вообще представительницъ прекраснаго пола. Она—прежде всего женщина. „Весна кратковременна. Время неумолимо. Молодость пролетаетъ быстро. Надо пользоваться этимъ лучшимъ даромъ природы!“ Такъ говорятъ не одиѣ только артистки, но и женщины изъ всѣхъ слоевъ общества. И дѣйствительно, какъ тѣ, такъ и другія спѣшатъ „жить“. Подобно всѣмъ родственнымъ между собою дочерямъ Евы, онѣ направляютъ свою жизненную ладью къ тому берегу, гдѣ надѣются обрѣсти пріятное для себя пристанище. Разница между ними заключается только въ томъ, что „женщины не артистки“ творятъ тайно тѣ же самыя дѣйствія, которыя артистка не



(Рис. 241).



#### ЗАБОТЫ ТАНЦОВЩИЦЫ.

только не скрываетъ, но по своему положенію и скрыть не можетъ, потому что жизнь артистки у всѣхъ на виду.

Каково бы ни было мнѣніе о легкомысленности балеринъ, но во всякомъ случаѣ изъ сдѣланнаго описанія школы и техники танцевъ видно, что вся жизнь танцовщицы переполнена массою физическихъ терзаній. Красиво хореграфическое искусство, но чтобы балеринѣ, въ видѣ подаянія, вымолить у публики хотя бы скудныя рукоплесканія, много нужно ей пролить слезъ. Испытываетъ она также и усталость, доводящую до изнеможенія. У преданной искусству служительницы Терпенхоры бываютъ такіе въ повседневной жизни моменты, что она находитъ себѣ счастье не столько въ развлеченіяхъ, сколько... въ отдыхѣ.







ЛЮСИЛЬ ГРАНЬ.

XIX.

## Вторая половина XIX вѣка

Золотой вѣкъ хореграфин.—Люсиль Грань.—Карьера и характеристика Люсиль Грань.—Сестры Дюмилатръ.— Красота выше таланта.— Артистки Майвудъ и Плюнкетъ.— Лола Монтезъ.— Ея бурная жизнь.— Скандаль въ Мюнхенѣ.— Ея отношенія къ Ваварскому королю.— Каррикатуры.



ОЛОТЫМЪ вѣкомъ хореграфин можно считать средину XIX вѣка. Медленно закатывались звѣзды крупной величины Тальони и Ф. Эльслеръ. Казалось, что этими служительницами Терпсихоры сказано послѣднее слово искусства; казалось, что послѣ нихъ долго не появится новое свѣтило балетнаго міра. Но искусство не могло остановиться въ своемъ движеніи. Не успѣли сойти со сцены Тальони и Эльслеръ, какъ одновременно съ ними яркимъ пламенемъ загорѣлись сразу нѣсколько звѣздъ, оставившихъ по себѣ большой слѣдъ въ исторіи хореграфин.

Танцевальное искусство въ то время достигнуло такого развитія и такой силы, что оно нерѣдко заставляло задумываться даже драматурговъ. Громко жаловались они, что балетъ былъ въ гораздо большемъ почетѣ, чѣмъ драма и комедія. И дѣйствительно, во всѣхъ столицахъ публика очень усердно посѣщала балетъ, восторгаясь вновь появлявшимися одна за другою первоклассными балеринами.

Не успѣлъ еще поблѣкнуть талантъ Тальони и Эльслеръ, какъ на парижской сценѣ яркимъ метеоромъ пролетѣла длинная плеяда хореграфическихъ свѣтилъ.

За это время постепенно исчезалъ съ парижской сцены цѣлый рядъ хотя и второ-



степенныхъ, но талантливыхъ танцовщицъ. Кончала свою карьеру Ноблэ, которую не переставали считать лучшей представительницею строгой, классической школы. Удалились Легаллуа, Монессю. Покончила прозванная балетною жемчужиною Дювернэ, вышедшая замужъ за миллионера англичанина.

Не смотря на то, что Фанни Эльслеръ находилась въ полномъ блескѣ своего таланта и приводила въ восторгъ публику Оперы, дирекція все таки была озабочена приглашеніемъ новыхъ молодыхъ силъ. Былъ разрѣшенъ дебютъ двумъ артисткамъ, оказавшимся очень талантливыми—Люсиль Гранъ и Дюмпатръ.

Родомъ датчанка, Люсиль Гранъ прославила себя своею поразительною техникою. Она какъ-будто была создана для танца. Съ дѣтскихъ лѣтъ, она уже стала подражать движеніямъ и позамъ балеринъ, которыхъ ей приводилось видѣть на Копенгагенской сценѣ.

По убѣдительной просьбѣ влюбленной въ танцы дѣвочки, родители согласились на поступленіе ея въ Копенгагенскую танцевальную школу, находившуюся въ то время подъ руководствомъ балетмейстера Лаперри.



ЛЮСИЛЬ ГРАНЪ въ роли „Сильфиды“.

(Рис. 243).

Десяти лѣтъ отъ роду, Л. Гранъ дебютировала въ роли „Амура“ и вызвала общій восторгъ. Ее привѣтствовалъ и датскій королевскій дворъ. Въ печати появились статьи, въ которыхъ говорилось, что „стрѣлами Амура она поразила всѣ сердца“.

Не смотря на успѣхъ, Л. Гранъ, считая себя не вполне твердой въ танцахъ, скрылась на цѣлыхъ пять лѣтъ. Она посвятила себя всецѣло на усовершенствованіе своихъ способностей. Изодня въ день работала въ школѣ, стараясь приобрести упругость въ ногахъ и гибкость всего корпуса. Достигнувши пятнадцатилѣтняго возраста, высокая, стройная, воплощенная поэзія сѣвера, идеальная красавица Люсиль Гранъ снова появилась на Копенгагенской сценѣ. Рецензенты отмѣтили, что въ теченіи цѣлой недѣли, въ оранжереяхъ столицы Даніи нельзя было найти ни одной розы. Всѣ онѣ были поднесены новой царицѣ танцевъ. (Рис. 242).

Спеціально для балерины былъ поставленъ вновь сочиненный балетъ „Пять чувствъ“. Въ немъ Л. Гранъ могла проявить себя и какъ танцовщица, и какъ мимическая артистка. Балетъ публикѣ не понравился; Л. Гранъ отказалась отъ него и съ громаднымъ успѣхомъ исполнила роль въ другомъ хореографическомъ произведеніи „Altride di Vlademau“, съ сюжетомъ, заимствованнымъ изъ романтическихъ сказаній старой Скандинавіи.

Слава Л. Гранъ дошла и до Парижа. Приглашенная въ міровую столицу, она рискнула выступить въ „Сильфидѣ“. (Рис. 243). У всѣхъ еще была въ памяти воздушная Тальони, не имѣвшая соперницъ въ этой роли; но датчанка не побоялась и съ полнымъ достоинствомъ выдержала сравненіе съ знаменитою предшественницею.

Второй ея смѣлой попыткой было исполненіе „качучи“ въ присутствіи Эльслеръ, умѣвшей плѣнять въ этомъ танцѣ весь театръ, не оскорбляя при этомъ чувства скромности. Тутъ Л. Гранъ ошиблась. Чрезмѣрная сдержанность ея жестовъ абонентамъ не по-





*zu freundlichst*

ЛЮДИЛЬ ГРАНЪ.

*Luile Gran*

(Рис. 242).



правилась. Главная причина неуспѣха заключалась въ выраженіи ея лица, съ котораго не сходила неизмѣнно одна и та же безстрастная, какъ бы застывшая на устахъ улыбка.

Сильная, даже очень сильная въ классической technikѣ, Л. Гранъ никакъ не могла въ школѣ научиться симпатичной и разнообразной улыбкѣ. Природа въ этомъ отношеніи обездолила артистку. Лишенная выразительности, она танцевала блестяще, точно сдавала урокъ на выпускномъ экзаменѣ и за исполненіе всегда получала высшую отмѣтку.

Л. Гранъ не создала ни одной самостоятельной роли. Ни одинъ балетъ ея репертуара не остался связаннымъ съ ея именемъ; но тѣмъ не менѣе, объ этой артисткѣ, благодаря классически безукоризненно-правильному рисунку ея танцевъ, современники давали самые восторженные отзывы. Въ печати, Люсиль Гранъ называли сѣверянкой, въ глазахъ которой отражалась свѣтлая и холодная лазурь норвежскаго небосклона; говорили,



ЛЮСИЛЬ ГРАНЪ въ роли „Катарины“.

(Рис. 244).

что по ея меланхолической граціи, по эфирной легкости движеній, она представлялась „валкиріей“, танцующей на снѣгу.

Превосходно исполнила она поставленное для нея отдѣльное „ла“ въ третьемъ дѣйствіи моцартовскаго „Донъ-Жуана“, который наконецъ таки былъ въ Парижѣ возобновленъ достойнымъ образомъ безъ искаженій, сдѣланныхъ при первой его постановкѣ.

На знаменитомъ въ 1846 году лондонскомъ состязаніи четырехъ танцовщицъ, знатоками хореографіи ей присуждена была пальма первенства. Не смотря, однако, на эту побѣду, признавали, что Л. Гранъ поражала блескомъ идеально-корректнаго исполненія, но танцами своими не плѣняла.

Въ нашемъ собраніи автографовъ имѣется довольно обширная переписка, которую Л. Гранъ вела съ своими знакомыми въ Дрезденѣ. Столица Саксоніи была любимымъ мѣстомъ жительства артистки. Тутъ Л. Гранъ сохранила дружескія связи со многими балетными артистками королевскаго театра. Изъ писемъ, относящихся къ половинѣ XIX вѣка (1849—1851 г.), видно, что Л.

Гранъ большую часть года разъѣзжала по разнымъ городамъ, гдѣ пользовалась солиднымъ успѣхомъ. Она танцевала въ Бреславлѣ, Данцигѣ, Кенигсбергѣ, Гамбургѣ и др. Описывая свое пребываніе въ Прагѣ (1851 г.), артистка сообщаетъ о своихъ блестящихъ выступленіяхъ въ балетахъ „Сильфидъ“, „Мечтъ художника“, „Пери“, „Богъ и Баядерка“. Захвативши репертуаръ Тальони и Ф. Эльслера, Л. Гранъ должна была танцевать еще въ „Эмеральдѣ“, но нечаянно повредила себѣ ногу. „Сѣчь меня надо за это!“ откровенно жаловалась артистка въ письмѣ къ своей подругѣ. „Сама виновата!“ вздумала подрѣзать ногти на ногѣ, и ножницами обрѣзала палецъ!“ Публикой въ Прагѣ артистка была очень довольна; но только самый театръ ей не нравился: малъ и грязенъ.

Пользовалась успѣхомъ Л. Гранъ еще въ балетахъ „Эмеральдѣ“, „Катарины“ (рис. 244) и „Кизели“. Любимымъ ея партнеромъ былъ танцовщикъ г. Амброджіо, ко-





СОФІЯ ДЮМИЛАТРЪ (въ балетѣ  
„Своевр. жена“).  
(Рис. 245).

тораго она рекомендовала всѣмъ директорамъ театровъ, куда ее приглашали. Интересно описаніе, сдѣланное Л. Гранъ о представленіи „Жизели“ въ Прагѣ. Она пишетъ, что второе дѣйствіе было поставлено не хуже, чѣмъ въ Кенигсбергѣ. Виллисы танцовали „очень мило“ (recht net), но „царица Виллисъ“ была значительно хуже „Анны“, то есть ея дрезденской подруги, которой было адресовано это письмо. Лошадей, на которыхъ вѣзжалъ принцъ со своей свитой въ первомъ дѣйствіи, никакъ не могли заставить выйти на сцену, потому принцъ, вопреки традиціи, вступилъ на сцену пѣшкомъ...

Въ 1853 году Л. Гранъ въ письмѣ изъ Граца сообщаетъ, что она въ восторгѣ отъ своего пребыванія въ этомъ живописномъ городѣ. Не смотря на 27 градусную въ тѣни жару, театръ постоянно былъ полонъ. „Каждый вечеръ, пишетъ артистка, меня вызываютъ до 16 разъ послѣ спектакля. Цвѣтами засыпаютъ всю сцену. Оваціи не ограничиваются однимъ театромъ. Передъ окнами моей квартиры мнѣ устраиваютъ ночныя серенады, но не смотря на это, заключаетъ Л. Гранъ, меня все таки тянетъ въ мой дорогой Дрезденъ“.

Изъ писемъ видно еще, что Л. Гранъ не доллюбила Парижа. Непріятель былъ ей этотъ городъ, потому что Л. Гранъ три года кряду пролежала въ немъ больная. Точно также не особенно правилась ей Вѣна. Въ Лондонѣ успѣхъ ея былъ значительный.

Въ Парижской Оперѣ наступило временное затишье. Тальони отлетѣла на сѣверъ, Ф. Эльслеръ пожинала лавры и собирала доллары въ Америкѣ. Изъ талантливыхъ „домашнихъ“ артистокъ осталась одна Полина Леру. Дирекція хотѣла выдвинуть эту артистку и въ 1841 году поручила балетмейстеру Мазилье поставить балетъ „Влюбленный демонъ“ съ сюжетомъ, составленнымъ С. Жоржемъ. Кромѣ П. Леру въ балетѣ участвовали Н. Фицъ-Джемсъ, устарѣвшая Ноблэ и начинавшая Дюмилатръ. Балетъ имѣлъ наружный успѣхъ. П. Леру не выдвинулась въ качествѣ первой танцовщицы и всю довольно продолжительную карьеру свою оставалась полезною посредственностью. Поручили ей еще разъ (1844 г.) главную роль въ балетѣ „Евхариса“, но исполненіе не вплело лавровъ въ ея скудный артистическій вѣнокъ.

Что же касается Дюмилатръ, то ихъ было двѣ сестры. Одна изъ нихъ, Софія, дѣйствительно была талантлива, но не пользовалась расположеніемъ публики. (Рис. 245). Другая же, Адель имѣла всегда значительный успѣхъ, благодаря не таланту, очень скромному, но благодаря ея неотразимой красотѣ, которую „дорого цѣнили“ англичане въ Лондонѣ, куда артистка ѣздила на гастроли (Рис. 246).



АДЕЛЬ ДЮМИЛАТРЪ (въ роли „Авроры“).  
(Рис. 246).





Г-жа ДЮМИЛАТРЪ и Г. КОРАЛЛИ (въ балетѣ „Джилси“).  
(Рис. 247).

Въ столицѣ Англіи, Адель Дюмилатръ, рисуясь своими красивыми, пластическими формами, имѣла колоссальный успѣхъ. Въ день бенефиса ее закидали цвѣтами. Присутствовавшая на спектаклѣ королева Викторія пришла въ такой восторгъ отъ танцевъ французской артистки, что изъ ложи бросила свой букетъ къ ногамъ танцовщицы. Пользовавшаяся большимъ вниманіемъ публики въ Парижѣ и Лондонѣ, А. Дюмилатръ не имѣла никакого успѣха въ Миланѣ. Причина этого неуспѣха можетъ быть заключалась въ томъ, что Дюмилатръ дебютировала въ балетѣ соч. Гуса „Земля“, представлявшемъ собою несвязный наборъ разныхъ фантастическихъ нелѣпостей, дружно осмѣянныхъ публикою. Вообще слѣдуетъ отмѣтить, что А. Дюмилатръ по таланту своему принадлежала къ группѣ маленькихъ свѣтилъ хореографинъ, которыя въ Миланѣ не могли правиться, потому что французская артистка не блестяла излюбленною итальянцами виртуозностью. (Рис. 247).

Не имѣя въ составѣ балетнаго персонала выдающихся талантовъ и въ виду возростававшего въ публикѣ интереса къ балету, дирекціи парижской „Академіи“ пришлось обратиться въ Миланъ, хореографическая школа котораго считалась поставщицею балеринъ для всѣхъ европейскихъ сценъ. Съ этого времени, въ Парижѣ начался наплывъ иностранныхъ артистокъ. Благодаря неразборчивости въ выборѣ, временно и мимолетно на парижской сценѣ промелькнули артистки, нарушившія гармонию классическихъ традицій.

Рядомъ съ танцами благороднаго стиля допускались танцы такихъ артистокъ, какъ Августы Майвудъ, болѣе похожей на цирковую наѣздницу, чѣмъ на балерину первой классной сцены. Имѣя только пятнадцать лѣтъ отъ роду, Майвудъ переплыла изъ Америки, надѣясь поразить европейцевъ своими „отчаянными“ танцами. Плѣнила она, однако, не публику, а незначительнаго кордебалетнаго танцовщика, за котораго вышла замужъ, съ тѣмъ, чтобы совмѣстно съ нимъ разъѣзжать по Европѣ и выставлать на показъ свою „неустранимость“ въ акробатическихъ танцахъ. По пріѣздѣ изъ Нью-Йорка, Майвудъ брала уроки въ Миланѣ у Блазиса, который, однако, увидалъ, что „классической балерины“ изъ Майвудъ не выйдетъ, потому и уроки не пошли ей на пользу. Блазисъ сравнилъ ее съ античною Сафо, утверждая, что она мастерски „выражаетъ всѣ степени сладострастія“. Сцена классической Парижской Оперы не могла оказать гостепріимства такой разнузданной въ танцахъ артисткѣ. Болѣе счастлива она была въ Миланскомъ театрѣ „ла Скала“, гдѣ танцевала два сезона. Тамъ для танцовщицы съ аттестатомъ „di rango francese“ (?) былъ поставленъ балетъ „L'araba“, оказавшійся очень безцвѣтнымъ произведеніемъ (рис. 248), въ которомъ Майвудъ, значившаяся на афишѣ „prima ballerina assoluta“, не поддерживала присвоеннаго ей званія.

Пролетѣла въ Парижѣ не особенно изящною коме-



АВГУСТА МАЙВУДЪ.  
(Рис. 248).



тою также танцовщица Плюкетъ. Въ 1846 году она дебютировала въ второстепенной роли въ балетѣ „Пахита“ (1846 г.); затѣмъ (1851 г.) ей поручена была главная роль въ возобновленномъ балетѣ „Le diable à quatre“. Успѣха не имѣла, благодаря отразившемуся на ней сильному отѣнку рѣзкой итальянской школы. Желаніе отличиться не покидало артистку. За отсутствіемъ истиннаго классическаго таланта, Плюкетъ выступала въ испанскихъ танцахъ (рис. 249), надѣясь поразить публику рѣзкими движеніями своихъ бедеръ. Строгимъ цѣнителямъ образцоваго балета въ Оперномъ театрѣ этотъ родъ искусства не понравился и артистка быстро покинула негостепріимный для нея Парижъ. На другихъ же европейскихъ сценахъ Плюкетъ пользовалась несомнѣннымъ успѣхомъ. Ее даже причисляли къ разряду первоклассныхъ артистокъ. Особенный успѣхъ она имѣла въ Лондонѣ, гдѣ ей пришлось танцевать съ неотразимо красивымъ партнеромъ Люсьеномъ Петипа. (Рис. 250).

Въ то же время, въ Парижѣ съ трескомъ дебютировала прославившаяся искательница приключеній Лола Монтезъ. Она прогремѣла по всей Европѣ не какъ галантливая артистка, а какъ всемірная интригантка на попринцѣ любовныхъ похожденій. Не смотря на незначительный талантъ этой поддѣльной испанки, Лола оставила по себѣ слѣды, какъ балерина, достигнувшая высокихъ почестей при дворѣ своего возлюбленнаго, короля баварскаго Людвига I. Въ столицу Баваріи, Лола Монтезъ явилась послѣ бурной жизни, проведенной ею во всѣхъ городахъ, гдѣ она танцевала. Отличаясь пылкимъ темпераментомъ, она вложила его и въ свои разнузданные испанско-цыганскіе танцы, отличавшіеся крайнею тривіальностью. (Рис. 251).

Выдавая себя за кровную испанку, Лола Монтезъ написала свои воспоминанія; но довѣрять имъ, конечно, нельзя. Прочитавши эту автобіографію, чувствуется, что правда тутъ

отсутствуетъ. Это сплошная выдумка. „Зовутъ меня Марія-Долоресъ-Лоррисъ-Монтезъ. Родилась я въ Севильѣ въ 1823 году, отъ отца—испанскаго офицера, находившагося на службѣ у Донъ Карлоса, и матери родомъ изъ Гаванны“,—такъ увѣряетъ авантюристка. По повѣркѣ же ея метрическаго свидѣтельства оказалось, что она родилась въ маленькомъ городкѣ Шотландіи, пятью годами раньше, то есть въ 1818 году. Такая неточность въ біографіи, впрочемъ, извинительна. Каждая женщина, а въ особенности авантюристка, склонна умалывать свой возрастъ.

Послѣ цѣлаго ряда любовныхъ приключеній въ Америкѣ и Индіи, въ 1839 году Лола, въ качествѣ испанской танцовщицы, дебютировала въ Варшавѣ. Черезъ два года (1841 г.) она получила приглашеніе въ Парижъ на театръ С. Мартенскихъ воротъ. Тутъ, одна-



Г-жа ПЛЮКЕТЪ  
(Рис. 249).



Г-жа Плюкетъ и Петипа въ Лондонскомъ театрѣ.  
(Рис. 250)



жды она дерзнула свое разнузданное „фанданго“ протанцовать безъ трико. Увѣряютъ, что она это сдѣлала съ цѣлью возбудить ревность молоденькаго танцовщика Люсьена Петина. Но „испански“ любила она этого красавца, который быстро охладѣлъ къ Лолѣ, прекративши съ ней всякія близкія отношенія. Тогда она начала угрожать, страдая отравить его ядомъ, который носила въ кольцо. Какъ ни молодъ былъ Л. Петина, но онъ угрозы не повѣрилъ; взялъ кольцо и послѣ сдѣланнаго анализа содержимое въ немъ оказалось самою безвредною золою.

Изъ Парижа, Лола направилась въ Берлинъ, гдѣ дебютъ ея также не увѣчался успѣхомъ. Несмотря на это, она все-таки сумѣла пріобрѣсти популярность. Ей помогъ случай. Въ присутствіи Императора Россійскаго и короля прусскаго происходили большіе маневры войскъ. Лола Монтезъ, въ качествѣ зрительницы, отправилась на эти маневры



ЛОЛА МОНТЕЗЪ.  
(Рис. 251).

верхомъ на очень ретивомъ конѣ. Пушечные выстрѣлы испугали ея лошадь, которая понесла и влетѣла въ группу свитскихъ генераловъ, слѣдовавшихъ за обоими монархами. За нею слѣдомъ полетѣлъ жандармъ, который рѣзко схватилъ наѣздинцу. Не задумываясь, Лола съ быстротою молніи, бичемъ ударила жандарма по лицу. На слѣдующій день, пристава принесъ ей повѣстку съ вызовомъ въ судъ. Ее привлекали за оскорбленіе полиціи. Лола выхватила повѣстку, разорвала ее на мелкіе куски и бросила ихъ въ лицо пристава. Возбудили новый процессъ. Дѣло, однако, благодаря связямъ, кончилось благополучно. Признали, что ея поступки были совершены въ припадкѣ раздраженія, а потому невмѣняемы.

Во избѣжаніе новыхъ непріятностей, Лола посѣтила уѣхать изъ Берлина въ Варшаву. Тутъ ей оказали также недружелюбный пріемъ. Дерзкая артистка дозволила себѣ, по отношенію къ публикѣ, сдѣлать на столько неприличныя жесты и движенія, что они вызвали составленіе полицейскаго протокола. На другой день къ ней явился полицейскій и Лола, вѣроятно вспоминая Берлинъ, нанесла ему нѣсколько ударовъ хлыстомъ.

Не дожидаясь неминуемаго процесса, она быстро выѣхала изъ Варшавы въ Парижъ. Увѣряютъ, что ея кавалеромъ-спутникомъ былъ знаменитый піанистъ Ф. Листъ.

По пріѣздѣ въ Парижъ, Лола прежде всего объѣздила журналистовъ и обворожила ихъ. Благодаря вліянію Т. Готье ей былъ разрѣшенъ дебютъ на сценѣ Большой Оперы. Надѣясь поразить публику своими дерзкими танцами, она вообразила, что увидавши ея красоту, весь Парижъ будетъ у ея ногъ. Полагая затмить качучу Фанни Эльслеръ, она выступила въ страстномъ испанскомъ „фанданго“: но ее ожидало горькое разочарованіе. Публика нашла, что танцы Лолы черезъ чуръ пахальны и не имѣютъ ничего общаго съ благороднымъ искусствомъ. Ее жестоко освистали.

По поводу этого дебюта въ печати рассказали, что возмущенная свистками танцовщица, подобно пантерѣ, выскочила на сцену и замерла въ позѣ на одномъ косякѣ. Свистки не умолкали; тогда Лола, по газетнымъ сообщеніямъ, рѣзко сорвала съ своихъ ногъ красныя подвязки и съ вызывающей соблазнительной улыбкою бросила ихъ въ партеръ. Этотъ рассказъ не совсѣмъ точенъ. Намъ лично рассказывалъ очевидецъ этого случая. Дѣло происходило совсѣмъ иначе. Во время одного изъ ея рѣзкихъ „андалузскихъ“





ЛОЛА МОНТЕЗЪ.



Лола раздаетъ награды въ Мюнхенѣ.



Лола на трибунѣ.



Входъ.



Поклоненіе.



Выходъ.

КАРРИКАТУРЫ НА ЛОЛУ МОНТЕЗЪ.  
(Рис. 252).





ПРОСТИ ЛОЛА.

(Рис. 253).

Этого было все таки недостаточно. Влюбленный король потребовалъ, чтобы всѣ члены его семьи относились съ уваженіемъ къ авантюристкѣ. Несчастную жену свою, королеву Терезію, онъ заставилъ наградить Лолу вновь учрежденнымъ ею орденомъ св. Терезіи.

Скандалъ при дворѣ со дня на день возрасталъ. Консервативное министерствошло въ отставку, подавши королю угрожающее письмо.

Тогда Лола, надѣясь приобрести въ народѣ популярность, заставила короля составить либеральное министерство.

Такая „игра“, однако, ей не удалась. Народъ признавалъ, что либерализмъ былъ оскорбленъ покровительствомъ распутной женщины.

Куда бы ни показывалась „графиня“, всюду ее встрѣчали свистками и угрозами. Лола, однако, не стѣнялась въ своихъ дѣйствіяхъ. Если во время своихъ прогулокъ она замѣчала, что прохожіе при встрѣчѣ съ нею не снимаютъ шляпы, Лола безъ церемоніи била ихъ хлыстомъ.

Къ стыду баварской аристократіи, дворецъ Лолы ежедневно былъ переполненъ князьями и графами, которые, вмѣстѣ съ художниками и литераторами, собирались на поклонъ новоявленной графинѣ, имѣвшей громадное вліяніе на слабосильнаго короля.

Между тѣмъ, грозовыя тучи приближались. Въ Мюнхенѣ образовались разныя общества студентовъ, которые занимались политикою. Въ противовѣстъ имъ Лола составила подобное же содружество изъ молодежи. Ему присвоенъ былъ головной уборъ, состоявшій изъ красной шапочки. Едва только члены этого общества показались въ стѣнахъ университета, какъ раздались свистки и крики: „долой красныя шапки!“ Изъ дня въ день повторялись скандалы, перешедшіе на улицу. Университетъ былъ закрытъ. Но эта мѣра возмутила народъ; началась настоящая революція. Городской муниципалитетъ потребовалъ удаленія Лолы изъ Мюнхена. Король отвѣтилъ, что онъ скорѣе готовъ лишиться короны, чѣмъ разстаться съ любимой женщиною.

движеній, развязалась подвязка у одного изъ ее башмаковъ; чтобы не запутаться въ лентахъ, Лола быстро, безъ умысла, сбросила съ ногъ башмакъ и кинула его, не переставая въ то же время танцевать, съ обувью на одной только ногѣ. Случайно, башмакъ попалъ въ крайнюю ложу бенуара съ лѣвой стороны, гдѣ онъ былъ поднятъ однимъ изъ балетныхъ завсегдатаевъ. Таковъ въ дѣйствительности былъ этотъ инцидентъ, не имѣвшій ничего общаго съ разсказами хроникеровъ.

Послѣ ряда приключеній въ Англіи, Лола наконецъ попала въ Мюнхенъ. Король баварскій встрѣтилъ танцовщицу на артистическомъ вечерѣ у одного изъ своихъ придворныхъ. Людви́гъ выразилъ желаніе увидать Лолу танцующею „фанданго“. Желаніе было исполнено. Лола быстро вскружила монарху голову. Не далѣе, какъ черезъ пять дней послѣ перваго свиданія, новая фаворитка короля была принята ко двору. 14 августа 1847 года Лолѣ были даны титулы баронессы Розенталь и графини Ландсфельдъ. Милости не ограничились этимъ почетомъ. Ей была дана ежегодная пенсія въ 52 тысячи франковъ и построенъ великолѣпный домъ въ Мюнхенѣ.





Лола танцуєть „бзверскую историю“.



Пожалованіє въ графини.



Урокъ танцовъ.



Апофеозъ Лолы.



Проектъ памятника  
въ Мюнхенѣ.



Іезуиты, Лола и Людвигъ.

КАРРИКАТУРЫ НА ЛОЛУ МОНТЕЗЪ.  
(Рис. 254).



Лола увлекаетъ своего послѣдняго  
фаворита.





Наконецъ король подчинился. По настоянію членовъ верхней палаты, онъ вынужденъ былъ подписать указъ о высылкѣ графини изъ своей столицы.

Лолу посадили въ карету, и въ сопровожденіи жандармовъ состоялся ея выѣздъ изъ столицы Баваріи. Въ продолженіи долгаго времени она добивалась свиданія съ королемъ. Полусумасшедшій Людвигъ такъ и умеръ, не увидѣвши своей возлюбленной.

Постъ этой авантюры, Лола снова начала свою прерванную дѣятельность танцовщицы, разъѣжая по всему свѣту. Въ Америкѣ и Австраліи, благодаря широкой рекламѣ, пользовалась денежнымъ успѣхомъ. Публикѣ любопытно было взглянуть на артистку—виновницу государственнаго переворота въ Баваріи. За время ея странствованій, любовныхъ приключеній, конечно, было множество. Ее обвиняли въ двумужествѣ; преслѣдовали за долги; она то богатѣла, то дѣлалась нищею. Но все ея приключенія меркнули передъ прогремѣвшимъ на весь міръ мюнхенскимъ эпизодомъ ея жизни. Когда она пришла въ бѣдность, то имѣла дерзость утверждать, что ее разорилъ король баварскій. „Когда я пріѣхала въ Мюнхенъ—говорила она—то у меня было сто тысячъ франковъ. Теперь же у меня нѣтъ ничего; мои деньги растратилъ король“. Эти нелѣпости, конечно, лишены всякаго смысла. Лола всю жизнь свою жила на счетъ многочисленныхъ друзей ея обширнаго сердца. Это можно усмотрѣть изъ ряда имѣющихся у насъ автографовъ, въ которыхъ она отказывается отъ уплаты долговъ за костюмы и разные предметы, обращая торговцевъ за полученіемъ денегъ къ друзьямъ ея сердца.

Мы отвели Лолѣ довольно значительное мѣсто въ лѣтописяхъ искусства, потому что популярность свою артистка эта пріобрѣла исключительно только потому, что она пользовалась танцами, какъ средствомъ для своихъ не столько художественныхъ, сколько амурныхъ приключеній.

Лолу никакъ нельзя было назвать красавицей. Она хвасталась густыми, очень черными волосами и умѣла владѣла своими темносиними глазами. Носъ тонкій; подвижныя ноздри обличали въ ней строптивый и страстный характеръ. Подбородокъ ея не былъ округленъ и совершенно неизящно заканчивался угломъ. Ростъ ея былъ средній; сложенная была пропорціонально. Вообще же ея репутація красавицы было значительно преувеличена.

Изъ всехъ извѣстныхъ танцовщицъ Лола была безспорно самая безстыдная. О жизни ея имѣется обширная литература на разныхъ языкахъ. Сатира же въ стихахъ, въ прозѣ и рисункахъ отмѣтила



едва-ли не все эпизоды, относившіеся къ политической въ Мюнхенѣ дѣятельности этой авантюристки. Воспроизводимъ нѣкоторые изъ нихъ, наиболѣе характерные \*).

ЛОЛА—АРИАДНА.

\*) Почти вся сатирическая литература о Лолѣ Монтесъ собрана въ изданной Фукомъ „Tanz Idyl“. Приведенныя же нами каррикатуры воспроизведены, въ уменьшенномъ видѣ, съ отдѣльных листовъ, взятыхъ изъ обширнаго, по этому предмету, собранія С. Х.





КАРЛОТТА ГРИЗИ въ балетѣ „Жизель“.

## XX.

Дебютъ К. Гризи.—Ея дѣтство.—Замужество съ танцовщикомъ Перро.—Первые успѣхи.—Балетъ „Жизель“.—Значеніе балета „Жизель“.—Балетмейстеръ Коралли.—Его дѣятельность.—Вѣнскія танцовщицы.—Постановка „Пери“.—Балетъ „Пахита“.—Новый балетъ сочиненія Перро „Питомца Фей“.—Прощаніе съ К. Гризи.—Балетмейстеръ Перро и его значеніе.

**Б**

ЛАГОРОДНЫЯ традиціи искусства въ Парижѣ поддержало вновь возопевшее свѣтило—Карлотта Гризи.

Казалось, что послѣ такихъ колоссовъ искусства, какъ Тальони и Эльслеръ, трудно было составить себѣ крупное имя въ хореографіи. Но почти одновременно съ названными артистками ярко вспыхнулъ симпатичный талантъ молодой Карлотты Гризи, которая быстро достигла извѣстности и заняла видное мѣсто въ ряду знаменитыхъ балетныхъ звѣздъ. Ей досталась завидная доля долго блескѣть на всѣхъ европейскихъ сценахъ.

Карлотта Гризи была, въ полномъ смыслѣ слова, созданиемъ будущаго славнаго балетмейстера Перро. Не красивый лицомъ, танцовщикъ Перро встрѣтился въ Италіи съ молоденькою Гризи. Уже съ ранняго дѣтства она обнаруживала недюжинныя способности къ пѣнію и къ танцамъ. (Рис. 255).

Ея прелестный голосокъ слышала знаменитая пѣвица Малибранъ.

Брось танцы! учи пѣть... уговаривала Малибранъ.

Танцуй, Карлотта! танцуй! упрашивалъ ее танцовщикъ Перро. Твоя сестра Джулія прославлена. Ею восторгается весь міръ, какъ идеальной пѣвицей! Тебя раздавятъ сравненія съ нею. Танцуй! Тальони въ настоящее время можетъ летать только на одномъ крылѣ, Эльслеръ состарилась. Ты займешь ихъ мѣсто!

Карлотта колебалась; но природное призваніе ея къ хореографіи взяло верхъ. Когда Перро встрѣтилъ красиваго Амура—Гризи, танцующаго среди маленькихъ артистокъ Миланскаго театра ла Скала, то Карлотта тогда подавала только однѣ надежды; но Перро угадалъ въ ней будущую крупную величину. Онъ взялся быть ея учителемъ. Уроки кончились тѣмъ, что Гризи сдѣлалась блестящею танцовщицею и какъ бы въ благодарность своему учителю вышла замужъ за страстно влюбленнаго въ нее Перро.



Парижъ заговорилъ о госпожѣ Перро. Слухи, конечно, дошли до дирекціи „Grand Opera“, нуждавшейся въ первой танцовщицѣ, и Карлоттъ дали дебютъ.

Въ 1841 году, она вмѣстѣ съ Люсьеномъ Петипа протанцовала въ вставномъ pas de deux, въ оперѣ „Фаворитка“. Шумный успѣхъ обезпечилъ ее ангажементъ.

Мужъ Карлотты торжествовалъ. Онъ былъ увѣренъ, что вмѣстѣ съ женою пригласятъ и его. Пришлось, однако, разочароваться. Карлотту пригласили: ему же, безъ заключенія контракта, разрѣшили танцевать только въ качествѣ партнера жены, поддерживающаго ее въ пируэтахъ. Когда супруги Гризи-Перро танцовали совместно, то затруднялись рѣшить, кому отдать пальму первенства въ „легкости“. Говорили, что когда супруги „на воздухѣ“, то они не падаютъ на землю, а „спускаются“.

Перро все таки приглашенъ въ Оперу не былъ. Пообѣщали, что можетъ быть ему разрѣшатъ поставить новый балетъ. Карлотта приняла на афишахъ свое прежнее имя Гризи: разочарованному супругу пришлось остаться снова въ бездѣйствіи, не добившись своей давнишней мечты.

Извѣстный писатель Теофиль Готье сочинилъ для К. Гризи прелестную поэтическую программу „Жизель или Виллисъ“. Постановка и танцы были поручены балетмейстеру Коралли. (Рис. 256).

Романтическая фабула „Жизели“ взята изъ древняго преданія о ночныхъ пляскахъ Виллисъ — не-

Первые годы замужества были не особенно сладки для будущей знаменитости. Ей пришлось много, очень много трудиться, подъ руководствомъ мужа-танцовщика. И она работала неустанно, не оставляя затаенной мысли приобрести славу, деньги и . . . свободу. Это трудолюбіе не покидало артистку въ продолженіе всей ея карьеры. Не смотря на постоянный, не покидавшій ее сценический успѣхъ, она ежедневно училась и упражнялась. Карлотта могла служить образцомъ трудолюбія и прилежанія.

Занимаясь танцами, Карлотта въ то же время не переставала брать уроки пѣнія у лучшихъ профессоровъ.

Наконецъ, настало время, когда учитель рѣшилъ показать публикѣ свою ученицу. Онъ отправился въ Парижъ, гдѣ его жена тотчасъ получила въ частномъ театрѣ „Renaissance“ приглашеніе одновременно пѣть и танцевать въ пьесѣ „Цыгане“. Успѣхъ былъ громадный. Весь

КАРЛОТТА ГРИЗИ  
въ разныхъ роляхъ  
и въ домашнемъ костюмѣ.  
(Рис. 255).



КАРЛОТТА ГРИЗИ.



СЦЕНЫ ИЗЪ БАЛЕТА „ЖИЗЕЛЬ“.  
(Рис. 256).

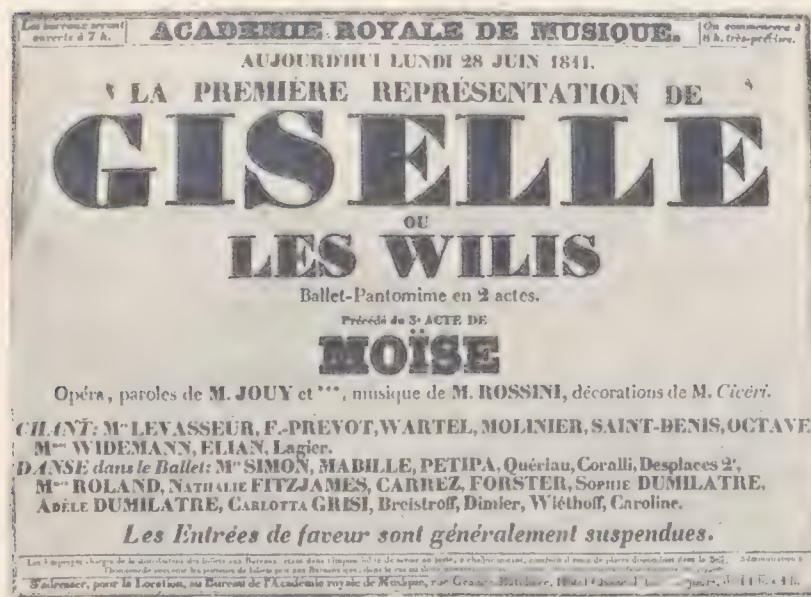


вѣсть, скончавшихся до ихъ брака. Эти несчастныя созданія не могутъ оставаться спокойными въ своихъ могилахъ. Въ полночь, онѣ встаютъ изъ гроба, начинаютъ безумно танцовать и горе тому прохожему, который встрѣтится на ихъ пути. Онѣ кружатъ его, заставляя танцовать до изнеможения . . . до смерти.

Изъ этой баллады, рассказанной Генрихомъ Гейне, Т. Готье создалъ прелестную элегію въ двухъ дѣйствіяхъ. Въ первомъ изъ нихъ, переодѣтый крестьяниномъ принцъ ухаживаетъ за наивной крестьянкой Жизелью.

Въ ожиданіи будущей счастливой свадьбы, молодые веселятся съ подругами невѣсты, страстной любительницы танцевъ. Въ это время, съ охотою, прибываетъ владѣтельный князь, отецъ переодѣтаго принца. Его сопровождаетъ настоящая, титулованная невѣста принца. Тайну молодого выдаетъ „коварный“ лѣсничій, также безнадежно влюбленный въ Жизель. Узнавши, что ея женихъ не крестьянинъ, а принцъ, обманутая Жизель въ присутствіи всѣхъ лишаетъ себя жизни и медленно умираетъ. Второе дѣйствіе происходитъ въ лѣсу, гдѣ похоронена Жизель. Полночь. Вышедшія изъ могилъ Виллисы привѣтствуютъ прибывшую въ ихъ царство новую Виллису—Жизель. Во время

ихъ танцевъ входитъ обличитель принца лѣсничій. Виллисы окружаютъ его, заставляя плясать. И онъ танцуетъ до тѣхъ поръ, пока не падаетъ мертвымъ. Входитъ удрученный горемъ принцъ, пришедшій на могилу Жизели поклониться ея праху. Его окружаютъ Виллисы. Узнавши въ одной изъ нихъ Жизель, онъ преслѣдуетъ ее; повелительница Виллисъ заставляетъ его танцовать. Виллисы окружаютъ его; Жизель умоляетъ освободить своего бывшего жениха, но повелительница неумолима. Смерть принца неизбежна; но въ это время показываются первые лучи



Афиша перваго представленія „Жизели“.  
(Рис. 257).

солнца, съ восходомъ котораго Виллисы лишаются своей волшебной власти, обязанныя снова вернуться въ свои могилы. Принцъ спасенъ . . . . .

К. Гризи создала неувядаемый, поэтичный образъ Жизели. Въ первомъ дѣйствіи она показала свой блестящій мимическій талантъ. Во второмъ же дѣйствіи, танцы были специально для нея и очень удачно сочинены ея мужемъ Перро.

К. Гризи предстояло разрѣшить трудную задачу. Она сознавала, что въ мимическихкихъ сценахъ не можетъ конкурировать съ чарующими позами выразительной Ф. Эльслеръ; точно также она хорошо понимала, что для воздушныхъ полетовъ Жизели во второмъ дѣйствіи она не обладала крыльями Тальони. Мужъ ея Перро пришелъ на помощь. Онъ сочинилъ блистательные танцы, мастерски приспособивши ея дарованіе ко всѣмъ сценамъ въ этомъ „мечтательномъ“ балетѣ, гдѣ въ первомъ дѣйствіи изображалась реальная жизнь Жизели, а во второмъ ея фантастическое пребываніе на землѣ.

К. Гризи вышла полною побѣдительницею. Не увлекаясь подражаніемъ бывшимъ красивымъ образцамъ, въ созданномъ ею неувядаемомъ образѣ Жизели она сказала новое слово въ хореографіи. Въ творчествѣ Гризи усматривался совершенно самостоя-



тельный родъ искусства. Въ немъ соединены были грація, изящество и самая утонченная мимика съ чисто элегическимъ оттѣнкомъ.

Въ первомъ дѣйствіи, въ роли простодушной наивной крестьянки, умирающей отъ любви, К. Гризи показала крупный мимическій талантъ съ особенно нѣжными пасторальными оттѣнками. Во второмъ же дѣйствіи, въ царствѣ безплотныхъ Виллисъ, артистка блеснула своеобразною воздушною техникою. Про Гризи говорили, что она скромна, какъ Тальони; оживленна и блестяща какъ Ф. Эльслеръ; но передъ этими современниками своими у нея было одно важное преимущество—ея двадцатилѣтній возрастъ и, по словамъ Т. Готье, „свѣжесть, неуступающая букету только что сорванныхъ розъ“. Вообще, въ „Жизели“ К. Гризи проявила себя не только искусною виртуозкою, но и талантливою мимическою артисткою, отличавшеюся особенною искренностью и естественностью жестовъ и игры.

Всѣхъ вообще исполнителей вдохновляла прелестная музыка Адама; красивыя, нѣжныя мелодіи ея сдѣлались популярными во всей Европѣ. Партнеромъ ея въ Жизели былъ молодой Л. Петипа, изящная фигура котораго вполне гармонировала съ образомъ Жизели-Гризи.

Роль Мирты, повелительницы Виллисъ, съ большимъ успѣхомъ исполнила красавица Дюмилатръ. Первое представленіе „Жизели“ составило крупное событіе въ исторіи балета. Произведеніе это впоследствии сдѣлалось „классическимъ“, образцовымъ. Роль Жизели служила пробнымъ камнемъ для начинающихъ артистокъ. Успѣхъ въ этой роли давалъ почетный дипломъ на званіе первоклассной балерины.



ПОСТАНОВКОЮ „Жизели“ Коралли сразу занялъ видное мѣсто въ хореографическомъ мірѣ. Итальянецъ Коралли (Jean Coralli Vergasini) былъ родомъ изъ Болоньи, но обучался при Парижской танцевальной школѣ. Въ качествѣ балетмейстера, онъ дебютировалъ въ Вѣнѣ, гдѣ поставилъ нѣсколько балетовъ: „Поль и Розетта“, „Великодушный Калифъ“, „Елена и Парисъ“ и друг.

Затѣмъ, въ продолженіе „судку“, „Визитъ въ Бадламъ“, „Артисты“ и др. Наконецъ, начиная съ 1831 года, то есть со времени поступленія въ Grand Opéra, Коралли сплелъ себѣ обширный лавровый вѣнокъ, составленный изъ цѣлаго ряда балетовъ („Оргія“, „Буря“, „Хромой Бѣсъ“, „Тарангуль“, „Пери“, „Евхариса“). Во главѣ всѣхъ этихъ произведеній была неувядаемая „Жизель“, по достоинству славущая и до настоящаго времени хореографическимъ брилліантомъ чистѣйшей воды. Въ этомъ балетѣ артистка можетъ широко развернуть свой мимическій талантъ, а также и блеснуть красотой формъ и кристалльных сочетаній воздушныхъ темповъ танцевальнаго искусства.

Достаточно было сочинить одну „Жизель“, чтобы составить себѣ почетнѣйшее мѣсто



Балетмейстеръ Ж. Коралли.

(Рис. 258).

ни шести лѣтъ (1816—1822 г.) онъ ставилъ разные балеты въ Миланѣ, Лиссабонѣ, Марселіи: „Гименей“, „Танцованія“, „Амуръ и Гименей въ деревнѣ“, „Армиду“ и друг. Въ Миланѣ имъ поставленъ для гастролера Поля „Союзъ Флоры и Зефира“, а для танцовщицы Геберлэ „Статуя Венеры“. Въ 1825 г. Коралли вернулся въ Парижъ, гдѣ на театрѣ С. Мартенскихъ воротъ имъ поставленъ цѣлый рядъ незначительныхъ балетовъ: „Синѣга“, „Бракъ по раз-



въ исторіи хореграфіи. Не только въ „Жизели“, но и во всѣхъ своихъ твореніяхъ, особенно въ „Пери“ и „Хромомъ бѣсѣ“, Коралли строго держался изящнѣйшихъ формъ французской школы. Не допускалъ онъ никакихъ тривіальностей, стараясь, сочиняя разныя „па“, внушать исполнителямъ его произведеній принципы корректности и благородства движеній. Въ этомъ крылась причина громаднаго успѣха балетовъ сочиненія Коралли. Они облетѣли почти всѣ европейскія сцены и нѣкоторые изъ нихъ („Жизель“, „Пери“) до сихъ поръ составляютъ украшеніе современнаго балетнаго репертуара. Коралли составилъ себѣ солидную репутацію и какъ прекрасный преподаватель. Это былъ учитель стараго закала. Онъ отличался рѣзкимъ обращеніемъ съ ученицами, особенно съ непонятливыми. Говорилъ онъ имъ „ты“ и не стѣснялся въ выраженіяхъ, когда замѣчалъ, что артистка не понимала его указаній. Во время урока съ Сольнье онъ однажды дошелъ даже до того, что стащилъ съ головы парикъ и бросилъ его въ лицо танцовщицы, у которой онъ, впрочемъ, тотчасъ же попросилъ прощенія.

Не смотря, однако, на такое грубое обращеніе, балетные артисты любили его и слушали его совѣтовъ, потому что онъ мастерски показывалъ пантомиму и при сочиненіи танцевъ всегда старался приспособиться къ свойству таланта артистовъ.

Коралли умеръ въ 1854 г., имѣя отъ роду семьдесятъ пять лѣтъ.



ВЪ СЛѢДСТВІИ неразлучно стоитъ имя Тальони: такъ и Жизель тѣсно связана съ именемъ Карлотты Гризи.

Стальные пуанты и воздушные полеты артистки, соединенные съ выразительною мимикой, сразу создали европейскую репутацію Гризи, которую на перехватъ приглашали на всѣ европейскія сцены.

Постѣ Жизели, хореграфомъ Декомбомъ для Гризи былъ поставленъ (1842 г.) пантомимный въ 9 картинахъ балетъ „Красотка изъ Гента“.

Простой, несложный, взятый изъ жизни сюжетъ пришелся публикѣ по вкусу. Балетъ продержался на репертуарѣ до 1848 г. Первоначальному успѣху способствовало то, что въ немъ участвовали тридцать шесть прибывшихъ изъ Вѣны балеринъ, изъ которыхъ старшей было двѣнадцать, а младшей пять лѣтъ. Маленькій батальонъ этотъ былъ поразительно дисциплинированъ; онъ маневрировалъ съ удивительною отчетливостью, не хуже солдатъ на парадѣ. О немъ писали, что онъ заставлялъ краснѣть парижскій кордебалетъ, который не могъ похвастаться стройностью своихъ движеній. Дѣти, въ коротенькихъ юбочкахъ, разукрашенные ленточками, танцовали очень оживленно и постоянно вызывали довольно благосклонное одобреніе публики. (Рис. 259). Они были изумительно дрессированы, маневрировали по сценѣ, соблюдая равеніе точно по шнурку.



ТАНЕЦЪ ЖАТВЫ.  
Малолѣтняя труппа г-жи Вейсъ.  
(Рис. 259).

Сочетанія ихъ группъ удивляли своею неожиданностью. Дѣти исполняли „Алеманду“, „Венгерку“, „Танецъ жатвы цвѣтовъ“ и др. Одѣтыя въ короткіе тюники, малолѣтнія балерины понравились на столько, что дирекція, соблазненная успѣхомъ вѣнскихъ





дѣвочекъ, испросила разрѣшенія ставить въ балетахъ танцы и для ученицъ танцевальной при Оперѣ школы.

Этотъ обычай привился и малолѣтнимъ персоналомъ начали пользоваться при постановкѣ каждаго новаго хореграфическаго произведенія на всѣхъ европейскихъ балетныхъ сценахъ. Директриссою малолѣтнихъ была г-жа Вейсъ, которая очень нѣжно обращалась съ своими воспитанницами. Вся труппа съ начальницею во главѣ принадлежала къ іудейскому племени.

Спектакли съ маленькими еврейками давались только въ теченіи двухъ недѣль: сборы были полныя. Парижская аристократія считала долгомъ потѣшить своихъ дѣтей невиданнымъ спектаклемъ съ красивыми эволюціями и танцами ихъ сверстниковъ.





Сцена изъ балета „Леди Генриетта“.  
(Рис. 261).

участіе въ публичныхъ спектакляхъ. Въ данномъ случаѣ, Дюшанель впасть въ противо-

Появленіе этой труппы на сценѣ Парижской оперы представляетъ интересъ въ томъ отношеніи, что оно подало поводъ къ административнымъ мѣрамъ крайне страннаго характера. Въ Тюльерійскомъ дворцѣ, труппа малолѣтнихъ артистокъ возбудила значительное любопытство. Желали, чтобы ее пригласили для участія въ придворномъ спектаклѣ. Министръ же Дюшанель проявилъ неожиданно необычайную строгость. Онъ приказалъ навести справку, приступали ли эти маленькія танцовщицы къ пріобщенію Св. тайнъ. Неоднократно ему докладывали, что эти дѣти были еврейскаго происхожденія, но министръ ничего и слышать не хотѣлъ и рѣшительно воспротивился появленію евреевъ въ Тюльери. Труппа должна была покинуть Парижъ, не давши ни одного представленія при дворѣ. Утверждаютъ, что къ дѣлу примѣненія строгой мѣры къ вѣнскимъ артисткамъ была причастна Дюмилатръ, изящная балерина, пользовавшаяся особымъ расположеніемъ министра. Дюшанель не ограничился однимъ этимъ распоряженіемъ. Онъ издалъ приказъ, которымъ запрещалось дѣтямъ принимать участіе въ публичныхъ спектакляхъ. Въ данномъ случаѣ, Дюшанель впасть въ противо-



Сцены изъ балета „ПАХИТА“.  
(Рис. 262).





рѣше съ самимъ собою. Не далѣе какъ годъ тому назадъ имъ былъ утвержденъ штатъ „Національной Академіи“, въ которомъ значилось 12 дѣтей; изъ нихъ—6 мальчиковъ и 6 дѣвочекъ для кордебалета.

Успѣхъ К. Гризи ежегодно возрасталъ. Въ 1843 году она одержала блестящую побѣду въ постановленномъ для нея балетмейстеромъ Коралли новомъ, фантастическомъ балетѣ „Пери“. Послѣ перваго представленія, написавшій программу „Пери“ Т. Готье далъ восторженный отзывъ о Гризи. „Какой восхитительный танецъ! писалъ французскій критикъ. Она плыветъ по полу, почти не касаясь его. Это тотъ же лепестокъ розы, предоставленный на волю вѣтра! Въ то же время, какіе стальныя нервы въ этихъ изящныхъ ногахъ! Какая сила въ маленькой ступнѣ, которой можетъ позавидовать любая испанка! Какъ очарователенъ ея балонъ, при опусканіи на носки. Смѣлый и въ то же время корректный танецъ Гризи отличается какимъ то особымъ обаяніемъ. Она не похожа ни на Тальони, ни на Эльслеръ. Каждая изъ ея позъ, каждое движеніе несутъ отпечатокъ самостоятельнаго оригинальнаго таланта“.

Въ балетѣ „Пери“, между прочимъ, была очень опасная сцена, которую публика всегда ожидала съ волненіемъ.

Гризи-Пери изъ облаковъ (рис. 260) пала въ объятія своего возлюбленнаго. Этотъ опасный прыжокъ публика называла „Ниагарскимъ“. К. Гризи дѣлала этотъ прыжокъ съ поразительной граціей, такъ что онъ казался паденіемъ перышка изъ воздушнаго пространства. Этотъ эффектъ достигался ею, благодаря удивительной ловкости поддерживавшаго ее партнера Люсьена Петипа.

Балетъ „Пери“ вошелъ въ число произведеній, съ которыми Гризи облетѣла всю Европу. И до сихъ поръ онъ держится на репертуарѣ нѣкоторыхъ европейскихъ сценъ, какъ балетъ съ очень „выигрышною“ для первой артистки ролью.

Пятидесятые годы XIX вѣка были самою цвѣтущею въ Европѣ эпохою хореграфическаго искусства. Въ Парижѣ балетъ усердно посѣщался публикою. Абоненты „Grand Opéra“ ѣздили въ театръ преимущественно въ тѣ дни, когда имъ давали возможность любоваться танцами балеринъ. Дирекція шла на встрѣчу установившейся модѣ на-

КАРЛОТТА ГРИЗИ.  
1) Въ б. „Своенравная жена“. 2) Вальсъ изъ „Жизели“. К. Гризи и Л. Петипа. 3) Портретъ Гризи. 4) Въ б. „Пери“. 5) Въ „б. Питомца фей“. (Рис. 263).





балетъ и, не жа-  
тѣя издержекъ,  
ежегодно ставила крупныя

хореграфическія произведенія.  
Для этой цѣли, она имѣла  
Перро). Труды и затраты дирекціи окунались вполне.

Сцены изъ балета „ПИТОМИЦА ФЕЙ“.  
(Рис. 264).

въ своемъ распо-  
ряженіи нѣсколь-  
кихъ талантливыхъ ба-  
летмейстеровъ (Коралли, Ма-  
зилъе, впоследствии С. Леонъ,

Большинство новыхъ балетовъ

пользовалось успѣхомъ и по долгу не сходило съ репертуара.  
Постѣ „Пери“, въ 1844 году хореграфомъ Мазилъе былъ поставленъ пантомимный въ  
з дѣйствіяхъ балетъ „Леди Генриетта“. (Рис. 261). Программа балета составлена была С.  
Жоржемъ, музыку же писали три композитора—Флотовъ, Бюргмиллеръ и Дельдевезъ.  
Содержаніе этого балета послужило впоследствии сюжетомъ для оперы Флотова „Марта“.

Къ числу наиболѣе удачныхъ произведеній слѣдуетъ отнести оживленный балетъ  
соч. Мазилъе „Le diable à quatre“ (извѣстный на другихъ сценахъ подъ названіемъ „Свое-  
правная жена“) съ музыкой Адама (1845 г.). Успѣхъ былъ полный. Балетъ неоднократно  
возобновлялся для другихъ привязныхъ звѣздъ. Затѣмъ, тотъ же Мазилъе блеснулъ своимъ  
выдающимся хореграфическимъ талантомъ при постановкѣ балета въ 2-хъ дѣйствіяхъ  
„Нахита“, съ участіемъ общей любимицы К. Гризи. Въ этомъ балетѣ балерина показала  
ую изумительную виртуозность. Она исполнила танецъ, если можно такъ выразиться,  
„гиперболической“ смѣлости. Она дѣлала рядъ прыжковъ на носкахъ (à cloche-pied), соеди-  
няя ихъ съ пируэтами головокружительной скорости, вызывавшими „ужасъ“ и безконечный  
восторгъ публики. Тутъ, Гризи, въ погонѣ за новшествомъ, очевидно, отступала отъ фран-  
цузскихъ традицій и не всегда корректно исполняла изобрѣтенные для нея темпы. Тѣмъ  
не менѣе эту „варіацію“, не смотря на ея громадную трудность, Гризи иногда въ одинъ  
вечеръ повторяла по восьми разъ, по настоячивому требованію восторженной публики.

Въ этомъ балетѣ понравились публикѣ всѣ танцы, поставленные съ большимъ вку-  
сомъ. Особенно выдѣлялся исполненный кордебалетомъ танецъ плащей (рис. 262). Мазилъе  
сдѣлалъ тутъ случайное нововведеніе, нашедшее себѣ впоследствии подражателей. Въ  
виду того, что мужской балетный персоналъ былъ числомъ незначителенъ, балетмейстеръ  
заставилъ танцовщицъ надѣть мужскіе костюмы. Дамы-гусары были приняты съ види-  
мымъ удовольствіемъ.

Предпослѣднимъ созданіемъ К. Гризи была роль въ балетѣ соч. Мазилъе „Grisel-  
dis“ или „Пять чувствъ“ (1848 г.). Публика присутствовала при неожиданной новинкѣ.  
Карлотта Гризи, исполнявшая во 2-й картинѣ „слухъ“, танцевала „дуэтъ“ съ голосомъ,



раздававшимся изъ кулисъ. Интересное нововведеніе это публикъ поправилось. Вспыхнувшая въ 1848 году революція и уличныя безпорядки помѣшали тѣлѣнѣйшему успѣху этого балета, выдержавшаго только 14 спектаклей.

Только въ 1849 году осуществилось заветное желаніе мужа Гризи, танцовщика Перро. Онъ получилъ „временное“ приглашеніе на сцену „Grand Opéra“ и въ качествѣ балетмейстера дебютировать постановкою своего балета „Питомница фей“ (*La Petite des fées*) съ сюжетомъ сочиненія С. Жорика. (Рис. 264). Первое хореографическое произведеніе, поставленное Перро на сценѣ Парижской Оперы, не смотря на довольно странный его сюжетъ, имѣло значительный успѣхъ. Дѣйствующими лицами „Питомницы Фей“ были три волшебницы-фей—бѣлая, розовая и черная. Первые двѣ награждаютъ свою питомицу всевозможными добродѣтелями и дарами. Черная же на оборотъ, чтобы отравить существованіе воспитанницы своихъ подругъ, придумываетъ для нея все дурное. Два молодыхъ человека изъ противоположныхъ слоевъ общества, одинъ простой рабочій, другой—знаменитый графъ, влюбленные въ питомицу волшебницъ. Благоцари чарамъ злой волшебницы, одинъ изъ влюбленныхъ сходитъ съ ума, а другой терять здравіе. Конечно, это долго продолжаться не можетъ. Происходитъ борьба добра и зла. Двѣ добрыя феи оказываются сильнѣе одной, злой. Онѣ берутъ подъ свое покровительство молодыхъ людей и излечиваютъ ихъ отъ недуговъ. Молоденькая питомица переносится въ царство фей, гдѣ ей предстоитъ вѣчное блаженство. Главная роль въ „Питомницѣ Фей“ была поставленнымъ созданиемъ сошедшей (1849 г.) съ Парижской сцены Карлотты Гризи, отираившейся пожинать лавры на другія европейскія сцены, гдѣ она съ громаднымъ успѣхомъ выступала въ роляхъ своего парижскаго репертуара.



БЮСТЪ ПЕРРО.

ВЪ АРТИСТИЧЕСКОЮ дѣятельностью К. Гризи тѣсно связана карьера ея мужа Ж. Перро. Изъ числа балетмейстеровъ, подвизавшихся во второй половинѣ XIX столѣтія, самымъ выдающимся быть безспорно Перро. Онъ родился въ Лионѣ въ 1810 году и съ ранняго возраста посвятилъ себя артистической карьерѣ. (Рис. 265).

Въ Парижѣ ему не удалось вполне выказать свой блестящій талантъ, который былъ вполне оцененъ только въ послѣдствіи въ Италіи, Вѣнѣ и Петроградѣ. Тутъ Перро проявилъ себя художникомъ съ громаднымъ хореографическимъ вкусомъ.

Лучшими изъ поставленныхъ имъ балетовъ были „Фаустъ“, „Эмеральда“, „Катарина“ и „Ундина“, имѣвшіе громадный успѣхъ на всѣхъ европейскихъ сценахъ. Нѣкоторые изъ нихъ не сходятъ съ репертуара и до настоящаго времени.

Отъ своихъ собратьевъ по искусству Перро рѣзко отличался свойствомъ своего таланта. Въ его произведеніяхъ изящная съ французскимъ пошибомъ фантазія опиралась на простую фабулу съ реальнымъ дѣйствіемъ, которую Перро выбиралъ съ полнымъ сознаниемъ умѣло примѣнить ее къ сценѣ.

Балеты его дѣйствительно были „пантомимные“, потому что въ нихъ Перро всегда старался использовать мимическую сторону не только героини балета, но и всѣхъ вообще дѣйствующихъ лицъ. Балеты Перро давали богатѣйшій матеріалъ для всѣхъ героевъ его хореографическихъ пьесъ, сюжетъ для которыхъ этотъ балетмейстеръ выкраивалъ изъ наиболѣе популярныхъ произведеній разныхъ знаменитыхъ писателей.

Всѣ балеты, сочиненные Перро, осмыслены и интересны. Они смотрятся съ возрастающимъ интересомъ отъ начала до конца. Драматическое дѣйствіе развивается въ нихъ



внолнѣ послѣдовательно. Образцомъ хореграфической драмы могутъ служить „Эмеральда“ и „Катари́на“.

Въ этихъ балетахъ, неразрывно связанныя между собою мимическія сцены слѣдуютъ одна изъ другой и вполне логично приводятъ къ интересной развязкѣ. Изъ балетовъ Перро нельзя выкинуть не только ни одной сцены, но даже ни одного танца, потому что каждый изъ нихъ служитъ выразительнымъ поясненіемъ развивающейся на сценѣ драмы. Въ такой трактовкѣ сценическаго движенія заключается главная заслуга Перро. Онъ старался каждому танцу придать выразительность, соединенную съ дѣйствіемъ. Ни одинъ изъ его балетовъ не обходился безъ такъ называемыхъ „pas d'action“. Это были хореграфическіе тріо, квартеты и обольщаютъ „грѣхи“, олицетворенные танцовщицами, съ символическими атрибутами „грѣховъ“.

Въ этой прелестной картинкѣ Перро самымъ изящнымъ образомъ разрѣшилъ вопросъ „выразительности“ въ танцахъ. То же самое можно сказать и о „pas d'action“ въ балетѣ „Эмеральда“, гдѣ въ дѣйствіи „бала“ героиня Эмеральда, при видѣ невѣсты клявшагося ей въ вѣчной любви Феба, танцуетъ съ выраженіемъ скорби и отчаянія. Это классическое „pas d'action“ поставлено такъ талантливо, что его смѣло можно назвать образцомъ хореграфической драмы въ танцахъ.

Для Эмеральды либретто было скомпоновано изъ романа В. Гюго „Соборъ Парижской Богоматери“. Перро прекрасно разработалъ этотъ сюжетъ, въ которомъ всѣ роли (Эмеральда, Клодъ Фролло, П. Гренгуаръ и Квазимодо) были „выигрышныя“. Танцы же во всемъ балетѣ неизмѣнно вытекали изъ дѣйствія.

Какъ образецъ реального балета съ драматическимъ дѣйствіемъ можетъ служить „Катари́на дочь разбойника“. Сюжетомъ послужилъ эпизодъ изъ авантюристской жизни поэта живописца Сальватора Розы. Художникъ этотъ влюбился въ одну дѣвицу, не зная, что она дочь извѣстнаго бандита, которому она служила въ качествѣ шпіона для совершения разбойническихъ нападеній. Воспылавъ къ ней нѣжной страстью, С. Роза потерялъ ее скоро изъ виду. Неожиданно увидалъ ее въ своей мастерской, куда она явилась искать убѣжища отъ преслѣдованія и отъ угрожавшей ей смертной казни. Художникъ скрываетъ ее и оказываетъ Катари́нѣ свое покровительство въ надеждѣ добиться взаимности красавицы, въ случаѣ если ему удастся спасти ее отъ смерти. Но судьба распорядилась иначе. Спасенную Катари́ну нечаянно подсматриваетъ влюбленный въ нее разбойникъ Діаволино. Катари́на умираетъ и Сальваторъ Роза принимаетъ ея послѣдній вздохъ. На этой канвѣ балетмейстеръ вывелъ красивые узоры, сочинивши рядъ вырази-



*Marguerite*

Съ портрета (акварель).  
(Изъ кол. С. Х.)  
(Рис. 265).

теты и секстеты, исполнявшіеся дѣйствующими въ пьесѣ лицами, которые посредствомъ аксессуаровъ, а также выразительной мимики служили способомъ для развитія сюжета. Поэтому, всѣ его „pas d'action“ не были безмысленными вставными хореграфическими упражненіями балеринъ, но они выражали собою цѣльную мимическую поэму съ ярко опредѣленными драматическими положеніями. Изъ балетовъ Перро нельзя было исключить ни одного танца, иначе нарушилась бы не только общая гармонія въ произведеніи, но и самый сюжетъ остался бы не разъясненнымъ. Достаточно указать на танецъ „семь смертныхъ грѣховъ“ въ балетѣ „Фаустъ“. Это „pas d'action“ представляетъ цѣльную осмысленную хореграфическую поэму, въ которой Маргариту опутываютъ и обольщаютъ „грѣхи“, олицетворенные танцовщицами, съ символическими атрибутами „грѣховъ“.





Перро на репетиціи. (Съ фотографіи).  
(Рис. 266).

тельныхъ танцевъ, какъ для отдѣльныхъ лицъ, такъ и для кордебалета, который между прочимъ исполнялъ сдѣлавшійся впоследствии очень популярнымъ танецъ съ ружьями.

Всѣ сочетанія группъ и танцы кордебалетныхъ массъ, поставленные Перро, были проникнуты не столько эффектными положеніями, сколько громаднымъ художественнымъ вкусомъ, показывавшимъ, что на этомъ хореграфъ въ сильнѣйшей степени отразилось вліяніе изящной французской школы. Всѣ рѣзкія черты итальянскихъ постановокъ того времени были совершенно исключены изъ хореграфическаго арсенала этого талантливаго балетмейстера.

Въ виду такого свойства таланта Перро, можно только удивляться, что этотъ хореграфъ не былъ достаточно оцѣненъ въ Парижѣ. Это объясняется только тѣмъ, что протекція въ Большой Оперѣ играла видную роль, а Перро такой протекціи не имѣлъ; потому дарованіе Перро не нашло себѣ достаточно яркаго примѣненія на этой сценѣ.

Даже и въ фантастическихъ своихъ балетахъ (Наяда и рыбаки, Питомница фей и др.) Перро старался связать свою красивую, всегда изящную фантазію съ сценами изъ реальной, дѣйствительной жизни.

Перро былъ хореграфомъ-реалистомъ, въ буквальномъ смыслѣ этого слова. Посредствомъ мимики, онъ заставлялъ дѣйствующихъ въ его балетѣ лицъ передавать самыя разнообразныя чувства, страсти и страданія. Нѣсколько злоупотреблялъ онъ сценами въ тюрьмѣ, гдѣ заключенныя героини его балетовъ (Эсмеральда, Маргарита и Катарина) томилась въ ожиданіи смертной казни. Такія сцены давали, конечно, прекрасный матеріалъ для драматическихъ положеній и Перро повторялся; онъ въ этомъ самъ сознавался, заявляя, что въ подобныхъ сценахъ артисткамъ представляется возможность блеснуть своимъ мимическимъ дарованіемъ.

Онъ неоднократно говорилъ: „да! я избираю „трогательные сюжеты“, потому что сами артистки прима-балерины просятъ меня поставить для нихъ какую нибудь сцену „страданій“. Тюрьма, покаяніе передъ смертью—лучшаго для сильныхъ мимистокъ не придумаешь!.. Вотъ я и использовалъ эту тюрьму подъ разными соусами“. Таково было собственное признаніе Перро. (Рис. 266).

При постановкѣ кордебалетныхъ ансамблей, Перро не слѣдовалъ по стопамъ итальянскихъ хореграфовъ. Онъ не прибѣгалъ къ нелѣпнымъ, ничѣмъ не оправдываемымъ мишурнымъ, трескучимъ и пестрымъ аксессуарамъ, которыми безсмысленно гремѣли корифеи и корифейки. Онъ довольствовался совершенно реальными принадлежностями того быта, который выводился на сцену. Благодаря такому отношенію къ искусству, всѣ произведенія Перро дышали правдою и не только „смотрѣлись“, но и „слушались“ публикою охотно и съ неослабѣвающимъ интересомъ.

Перро создалъ „школу“ и позднѣйшіе хореграфы, имена которыхъ гремѣли на разныхъ европейскихъ сценахъ, подражали ему во многомъ, стараясь осуществлять тѣ задачи, которыя такъ легко разрѣшалъ балетмейстеръ Перро. Но всѣ они были только блѣдными копіями съ яркаго оригинала. До высоты Перро ни одному изъ нихъ не удалось достигнуть, потому что хореграфы



(Рис. 267).



эти не хотѣли или не могли вполнѣ усвоить внутренній смыслъ произведеній Перро. При постановкѣ новыхъ балетовъ, они постоянно уклонялись въ сторону. Забывая законы эстетики, они старались угодить требованіямъ толпы, воспитанной на образцахъ итальянской хореграфической эквилибристики. Часто упускали изъ виду, что движенія массъ должны быть построены при строгомъ соблюденіи красоты линий и позъ въ групповыхъ движеніяхъ. Примѣры же итальянскихъ постановокъ были заразителны. Даже на лучшихъ балетныхъ сценахъ увлекались на столько, что движенія массъ строили на безсмысленномъ калейдоскопѣ фигуръ, сотканныхъ изъ ослѣпляющей зрѣніе бѣготни въ разныхъ направленіяхъ кордебалета, потрясающаго побрякушками и аксессуарами дурного тона.

Своею корректною дѣятельностью Перро оказалъ крупную услугу хореграфіи. Указанные имъ пути, хотя и не были новыми, но они твердо установили, что при вполнѣ осмысленномъ сюжетѣ, красота и изящество формъ должны быть неизмѣнными спутниками каждаго хореграфическаго произведенія, въ которомъ танцы должны служить не однимъ только красивымъ орнаментомъ балета, но необходимою, существенною его принадлежностью, служащею для изящнаго выраженія самыхъ разнохарактерныхъ сценическихъ положеній.

Какъ танцовщикъ, Перро былъ изряднымъ исполнителемъ классическихъ танцевъ. (Рис. 267). Онъ любилъ играть въ своихъ балетахъ и мимическій его талантъ былъ выдающимся. Роли съ драматическимъ движеніемъ удавались ему вполнѣ. Большимъ былъ онъ также мастеромъ „показывать пантомиму“. Во время репетицій, при постановкѣ своихъ балетовъ онъ входилъ въ роль каждаго дѣйствующаго лица и артистамъ-исполнителямъ показывалъ, какъ „надо играть“: дѣлался по указанію самого объяснял значеніе каждаго жеста, балетмейстера. Съ такимъ принималъ сообразное съ дѣйствіемъ выраженіе лица и затѣмъ уже предоставлялъ разработку подробностей роли личному темпераменту артистовъ, при чемъ, однако, послѣдній штрихъ для создаваемой роли всегда дѣлался по указанію самого балетмейстера. Съ такимъ учителемъ, какъ Перро, легко было „создавать роли“. Таковъ былъ общій отзывъ объ этомъ талантливомъ хореграфѣ.







XXI.

## Мнѣ въ балетномъ творествѣ.

1.



Сюжеты изъ античной мнѳологіи.—Принципы Новерра.—Трагизмъ въ балетѣ. Героическіе балеты Новерра и Вигано.—Однообразіе творчества.—Наступленіе вѣка романтизма.—Вліяніе Тальони.—Народная мнѳологія.—Надземные и подземные мнѳы.—Сильфиды, паяды и проч.

ПИСАВШИ громадный успѣхъ балетовъ чисто романтической школы „Сильфиды“ и „Жизели“, считающейся образцомъ новаго вѣянія, охватившаго хореографическое искусство въ половинѣ XIX вѣка, считаемъ необходимымъ остановиться на выясненіи того значенія, которое имѣлъ мнѣ въ балетномъ творествѣ.

Изъ напечатанныхъ нами списковъ балетовъ, представленныхъ во Франціи въ теченіе двухъ вѣковъ, не трудно усмотрѣть, что въ нихъ очень широкое мѣсто отведено произведеніямъ съ содержаніемъ изъ античнаго міра. Венеры, Вулканы, Тезей, Психей, Амуры и божества греческой мнѳологіи пестрятъ въ репертуарѣ вплоть до начала XIX вѣка. Самъ реформаторъ балета Новерръ усиленно рекомендовалъ сюжеты изъ давно исчерпаннаго древняго міра грековъ и римлянъ.

Конечно, трактовка такихъ сюжетовъ была очень разнообразна. „Психей“ и „Амуры“ неоднократно повторялись и при каждой новой постановкѣ подносились публикѣ подъ приправами, согласованными съ духомъ времени и всегда очень далекими отъ настоящаго античнаго классицизма. Кромѣ остова мнѳологической фабулы, въ большинствѣ случаевъ основательно искаженной, въ этихъ балетахъ кромѣ названій и именъ древнихъ героев ничего не было общаго съ эллинскими подлинниками.

Въ самыхъ костюмахъ античныхъ грековъ, танцовавшихъ гавоты и менуэты въ чулкахъ, фижмахъ и парикахъ, не заключалось даже признаковъ духа античности. Балетная



миѳологія была не въ мѣру стилизована. Такъ какъ это происходило на утренней зарѣ развитія хореграфіи, то такое отношеніе къ дѣлу было вполнѣ извинительно. Оправдывалось это еще тѣмъ, что научное ознакомленіе съ античностью началось значительно позже. Никому въ то время не приходило въ голову изученіе вазовой иконописи и фресковой живописи. Никто не подозрѣвалъ, къ какимъ серьезнымъ для хореграфіи выводамъ приведетъ это изученіе.

Балетные сюжеты, какъ и сюжеты всѣхъ вообще произведеній искусствъ, несомнѣнно подвергались эволюціи, сообразно вѣяніямъ времени. Они подчинялись не только степени культурнаго развитія художниковъ, но также и требованіямъ школъ, царившихъ въ ту или иную эпоху. Вліялъ на нихъ также главенствовавшій стиль. Въ эпоху пышнаго мадригала и придворныхъ празднествъ „Короля Солнца“, въ эпоху ложнаго классицизма, или возрожденія, или романтизма, или реализма, въ соотвѣтствіи съ этими вѣяніями, конечно, мѣнялись и сюжеты балетовъ. Но и въ каждую эпоху, останавливаясь на выборѣ той или другой фабулы, все таки давали всегда предпочтеніе той грани, которая наиболѣе подходила къ новому теченію въ искусствѣ.

Уже со временъ Лукіана много было сказано по поводу выбора сюжетовъ для хореграфическихъ зрѣлищъ. Идя по стопамъ своихъ предшественниковъ, Менетріс, Каюзакъ, хореграфъ-литераторъ Новерръ въ своихъ писемъ о танцахъ также посвятилъ этому предмету нѣсколько главъ. Между прочимъ, онъ считалъ, что наиболѣе желательнымъ для балета „жанромъ“ должно быть „трагическое“. У трагическаго рода, по его словамъ, то преимущество, что страсти выражаются въ немъ во всей ихъ полнотѣ и при томъ съ наибольшею силою. Тутъ балетмейстерскому творчеству предоставляется широкій просторъ въ выборѣ благодарнаго матеріала для примѣненія его къ сценическимъ положеніямъ. Не отрицая пользы въ разнообразіи балетнаго творчества и не считая трагическіе сюжеты единственными, Новерръ тѣмъ не менѣе отдастъ предпочтеніе „трагическому“, при чемъ, по его мнѣнію, мнѳы классической древности являются наиболѣе подходящими балетными сюжетами.

НOVERръ говоритъ, что хорошо сочиненный балетъ есть живая картина страстей, нравовъ, обычаевъ, ритуаловъ и одѣяній всѣхъ народовъ, населяющихъ землю. Поэтому, онъ долженъ быть пантомимой во всѣхъ родахъ и говорить душѣ черезъ посредство зрѣнія. Если онъ лишенъ выразительности и сильныхъ положеній, то онъ представляетъ собою только холодное и скучное зрѣлище. Балетъ, будучи сценическимъ представленіемъ, долженъ объединять въ себѣ всѣ стороны драмы съ завязкой и развязкой. Успѣхъ такого рода спектакля главнымъ образомъ зависить отъ хорошаго выбора сюжета и умѣлаго его распредѣленія.

Таковы были теоретическіе взгляды Новерра на балетное творчество въ его главномъ основаніи. Онъ проводилъ свои взгляды и на практикѣ, сочинивши цѣлый рядъ балетовъ миѳологическо-драматическаго содержанія. Большинство изъ нихъ оправдало его теоретическіе выводы только отчасти. Нѣкоторые изъ его балетовъ, хотя и имѣли значительный успѣхъ, но въ репертуарѣ XIX вѣка все таки не удержались. Это объясняется появленіемъ романтической Тальони и другихъ балеринъ чисто реальной школы. Такимъ образомъ, рекомендованный Новерромъ „трагизмъ“, почерпнутый изъ эллинскаго миѳа, если и не отжилъ свой вѣкъ, то пересталъ быть въ прежнемъ почетѣ.

Просматривая списокъ сочиненныхъ Новерромъ балетовъ, видно, что онъ щедрою рукою черпалъ сюжеты изъ сокровищницы античной миѳологіи. „Смерть Агамемнона“ — балетъ трагическаго содержанія, въ которомъ, кромѣ лицъ реальныхъ — Агамемнона, Клитемнестры, Электры и другихъ, дѣйствовали и лица миѳическія, какъ Евмениды и боже-ства „Отчаянія“, тѣмъ Клитемнестры и проч. Балетъ „Граціи“ былъ уже не трагическимъ, а анакреотическимъ. Тутъ въ обстановкѣ миѳологическихъ временъ счастливой Аркадіи дѣйствовали Амуры, Венера, Граціи и пр. Въ „Данаидахъ“ введены фурии и другія



аллегорическія фигуры. Въ героическомъ балетѣ „Судъ Париса“ выступали на сцену боги Олимпа,—Юнона, Паллада, Амуръ, Море, Воды, Сильфиды и пр

Слѣдуетъ отмѣтить, что у Новерра терминологія всѣхъ божествъ то греческая, то римская, но античный духъ мѣологін, пониманіе ея выдержаны въ стилѣ XVIII вѣка и въ такихъ предѣлахъ, поскольку допускала это тогдашняя наука, шедшая еще ощупью и недостаточно разработавшая нравственно бытовое значеніе греческаго мѣа.

Вообще, во всѣхъ балетахъ хореографа-новатора повторяется одинъ и тотъ же кругъ дѣйствующихъ лицъ, перенесенныхъ изъ обширнаго персонала Гомеровскаго Олимпа и все творчество реформатора сосредоточилось почти на однихъ только мѣологическихъ сюжетахъ.

Въ смыслѣ обновленія и освѣженія репертуара, Новерръ сдѣлалъ очень мало. Въ своихъ начинаніяхъ онъ не далеко ушелъ отъ балетмейстеровъ всего XVIII вѣка, которые, также какъ Новерръ, пользовались однимъ и тѣмъ же неисчерпаемымъ источникомъ — эллинской мѣологіей и постоянно возвращались къ тѣмъ же сюжетамъ, передѣлывая ихъ только на всевозможные лады сообразно съ ихъ собственнымъ дарованіемъ, прилаженнымъ къ требованіямъ даннаго времени.

По слѣдамъ Новерра шелъ и другой его коллега Вигано. Этотъ итальянскій новаторъ еще рѣзче подчеркнул свои симпатіи къ трагизму, который, однако, дальше Италіи не пошелъ.

Наступили двадцатые годы XIX вѣка. Въ эту эпоху хореографическое искусство поднялось въ Парижѣ до апогея своей славы. Балетъ достигнулъ высочайшей степени совершенства. Въ оперномъ театрѣ онъ получилъ

устойчивость. Укрѣпилась прочная система балетныхъ зрѣлищъ. Обязательно ставили самостоятельные, въ нѣсколькихъ дѣйствіяхъ, пантомимные балеты съ разнообразными танцами и, кромѣ того, было введено правило вставлять въ каждую оперу одинъ или нѣсколько хореографическихъ дивертисментовъ, которые въ отличіе отъ балетовъ-оперъ XVII и XVIII вѣковъ старались либо связать съ дѣйствіемъ (Робертъ Дьяволъ) или же оправдать танцы ихъ необходимостью, по сюжету.

Мѣологія съ аркадскими пастушками перестала нравиться и постепенно отходила въ область преданій. Ею неохотно пользовались балетмейстеры новой формаціи. Печать стала трунить даже надъ такими прославленными балетами, какъ произведеніе Дидло „Зефиръ и Флора“. Смѣялись надъ появленіемъ на сценѣ боговъ Олимпа, Зефира, Амура, Венеры, дѣйствовавшихъ совмѣстно съ изобрѣтенными балетмейстерами алле-



ВИЛЛИСЫ.

(Рис. 268).



горическими божествами въ видѣ „Невинности“, „Скромности“ и пр. Подчеркивали не-  
лѣпость появленія Амура въ образѣ двадцатипятилѣтней дѣвицы; спрашивали, зачѣмъ  
Зефиръ изображался съ крыльями, составлявшими атрибутъ Купидона, и пр. и пр.

Отживали свой вѣкъ разныя „Психеи“, „Марсы и Вулканы“ со свитой, упорно не  
покидавшіе сценическихъ подмостковъ въ продолженіи нѣсколькихъ вѣковъ. Въ литера-  
турѣ наступила эпоха романтизма. Не смотря на то, что традиціонная, классическая хо-  
реграфія находилась въ оппозиціи съ духомъ романтизма, но духъ этотъ сильно повліялъ  
на рутину, свившую себѣ крѣпкое гнѣздо въ академической танцевальной школѣ.

Сильный толчокъ движенію въ хореграфіи дали Тальони и Эльслеръ. Оригиналь-  
ность ихъ таланта вызвала появленіе балетмейстеровъ новой школы. Академическая пра-  
вильность съ ея обязательно пезыблемыми канонами, чопорное, напыщенное благородство  
движеній признавались скучными, холодными.

Бывшій въ то время въ Парижѣ поэтъ Гейне говорилъ, что французскій балетъ имѣетъ  
полное сходство съ трагедіей Расина. Въ немъ та же педантичная ученость, тотъ же эти-  
кетъ, тотъ же холодъ, та же напыщенность, та же ложная стыдливость. Да!—продолжалъ

Гейне,—форма и природа французскаго балета скромны, но  
глаза танцовщицъ служатъ безнравственнымъ комента-  
ріемъ къ ихъ вполнѣ скромнымъ танцамъ; ихъ страстные  
улыбки въ постоянномъ противорѣчій съ ихъ ножками.

Причина неподвижности формъ, установившихся въ  
техникѣ танцевъ, заключалась въ томъ, что въ теченіи  
нѣсколькихъ вѣковъ, въ балетномъ творчествѣ почти без-  
раздѣльно царилъ вполнѣ готовый, не вызывавшій на  
размышленія, античный мнѣ, дававшій неисчерпаемый  
матеріалъ для художественнаго вдохновенія.

Но и этотъ мнѣ долженъ былъ сдѣлать уступку вре-  
мени. Его конечно не могли забыть, но первенство было  
имъ утрачено. Взяло верхъ установившееся новое теченіе.

Въ балетѣ перестали интересоваться приуроченными  
къ хореграфіи „Превращеніями Овидія“. Амфитрита и  
Паллада не привлекали больше вниманія публики. Для  
поэтическихъ измышленій хореграфовъ, къ ихъ услугамъ  
оставался едва-ли не единственный благодарный мате-  
ріалъ—нимфы. Безъ нихъ обойтись было невозможно и на



(Рис. 269).

смѣну имъ появились еще болѣе поэтическія, родственныя имъ ундины, русалки, сирѣны  
и другія таинственные существа, созданныя фантазіей позднѣйшихъ народныхъ легендъ.

Надъ Европой въ двадцатыхъ годахъ прошлаго вѣка пронесся духъ романтизма, на  
долго властно овладѣвшій умами писателей и художниковъ. Къ жизни была призвана  
этнологическая мифологія европейскихъ народовъ, погрузивъ на нѣкоторое время въ  
тѣнь общечеловѣческую мифологію эллинизма.

Народная мифологія явилась въ ту эпоху новымъ свѣтомъ, источникомъ вдохновенія  
для художниковъ балета. Новые либреттисты, преимущественно даровитые французскіе  
писатели Скрибъ, Т. Готье, С. Жоржъ и другіе, а также балетмейстеры Тальони, Коралли,  
Мазилье и другіе, обратили вниманіе на сказки, преданія, легенды западно-европейскаго  
цикла. Христіанскій мнѣ оказался современникамъ ближе по духу, чѣмъ отвлеченная  
мифологія грековъ.

Значеніе романтизма въ исторіи балетныхъ сюжетовъ оказалось громаднымъ.

Тальони, явившаяся какъ разъ въ эту эпоху, была въ сущности блестящей сказкой  
этой эпохи, какой то легендой романтизма тридцатыхъ годовъ. Какъ мы уже упомянули,  
она должна была появиться. И она появилась!



Воздушная, легкая, граціозная, она была какъ бы создана самою природою для олицетворенія всякихъ надводныхъ и надземныхъ духовъ, эфемерныхъ, прозрачныхъ и прекрасныхъ, одинаково заманчивыхъ, какъ все таинственное и недоговоренное.

Примѣнительно къ ея таланту, какъ бы ему на встрѣчу, создавались балетные сюжеты съ содержаніемъ изъ мѣстныхъ преданій и легендъ. Въ талантѣ Тальони не было элементовъ трагическаго, величественнаго, суроваго, то есть тѣхъ элементовъ, которыхъ требовалъ эллинскій мифъ. Наоборотъ, загадочная лунная ночь, таинственная роща, поэтическое кладбище были какъ нельзя болѣе подходящей рамкой для ея воздушной, безтѣлесной, почти прозрачной фигуры.

Она была одной изъ главныхъ причинъ, способствовавшихъ перемѣнѣ взглядовъ на балетный репертуаръ.

Появились новыя произведенія, далекія отъ античнаго классицизма: „Сильфида“, „Тѣнь“, „Озеро волшебницъ“. Нашлась для ихъ исполненія идеальная танцовщица Тальони. Она укрѣпила новую школу въ творчествѣ хореографин и еще долго послѣ нея царилъ утвержденный ею романтизмъ.

Такимъ образомъ, западная народная мифологія смѣнила мифологію древнихъ грековъ.

Въ прежнемъ классическомъ балетѣ вѣялъ духъ „Рока“, духъ олимпійскихъ божествъ, далекихъ отъ людей; въ балетѣ же романтическомъ недостижимость, величіе и холодность Зевсовъ, Геракловъ и другихъ боговъ и героев съ крупными подвигами и величавыми мыслями, быстро смѣнились существами, хотя и мифическими, но близкими по природѣ и духу и даже по быту къ обыкновенному смертному.

Олимпійцевъ замѣнили духи земли, духи людскаго происхожденія—виллисы, ундины, наяды, русалки, эльфы, корриганы и другія существа, когда то жившія на землѣ одинаковою съ человѣкомъ жизнью.

Общій типъ такого романтическаго балета укладывался въ одной простой схемѣ: деревенскія дѣвушки, увлекающіяся пляской и покинутыя женихами, превращаются послѣ смерти въ Виллисъ (Жизель). Граціозный духъ, увлекающійся человѣкомъ, теряетъ крылья (Сильфида) и т. д.

Какъ бы реаленъ ни былъ сюжетъ балета, но въ него почти всегда старались ввести элементъ фантастическій. Конечно, бывали и исключенія, гдѣ балетмейстеры пользовались сюжетами, взятыми непосредственно изъ жизни; но преобладающее мѣсто въ хореографическихъ произведеніяхъ новой формации заняла народная мифологія съ ея поэтическими и таинственными элементами.







2.

Стихійные духи по Гейне.—Эллинскіе мнѣы и народныя легенды.—Жизель поэтической сюжетъ.—Сказаніе о Виллсахъ.—Эльфы—духи воздуха.—Женщины-лебеди.—Стихійные духи славянъ.—Сказанія о нихъ.—Новый матеріалъ для балетныхъ сюжетовъ.



ТОБЫ нѣсколько освѣтитъ переходъ, совершенный искусствами отъ античной классической мнѣологии къ народной баснѣ западной Европы, приводимъ выписку изъ очерка Гейне „Стихійные Духи“.

„Христіане не могли щадить языческіе храмы и статуи, потому что въ тѣхъ и другихъ жила та греческая, свѣтлая безмятежность, та жизнерадостность, которая христіанину казались дѣломъ діавола. Эти храмы они считали жилищами дѣйствительныхъ демоновъ и боговъ. Ихъ изображали въ видѣ статуй, которымъ христіанинъ приписывалъ несомнѣнное существованіе. Всѣ они были для него не что иное, какъ черти. Въ тѣхъ случаяхъ, когда первые христіане отказывались преклонять колѣни передъ изображеніями боговъ, ихъ за это тащили въ судъ; они всегда отвѣчали одно: мы не можемъ боготворить демоновъ! Они предпочитали мученичество, не желая почитать чорта—Юпитера или чертовку—Діану или даже архичертовку—Венеру“.

„Божественное веселье въ храмахъ, на праздничныхъ играхъ и мистеріяхъ, сопровождаемыхъ торжественно граціозными плясками, а также весь этотъ радостный смѣхъ давно замолкли. Въ развалинахъ старыхъ храмовъ, по мнѣнію христіанскихъ народовъ, поселились и до сихъ поръ еще живутъ древне-греческія божества. Только побѣда христіанства лишила ихъ всякой силы и власти; они остались бѣдными чертями, вынужденными днемъ скрываться между совами и жабами въ мрачныхъ развалинахъ своего прежняго великолѣпія, а ночью выходятъ оттуда въ чарующихъ образахъ, чтобы отуманивать или соблазнять какого нибудь неосторожнаго путника.

На этомъ народномъ вѣрованіи построены удивительнѣйшія легенды и сказки. Отсюда черпали новые поэты мотивы своихъ прекраснѣйшихъ произведеній“.

Мнѣы низводились на землю и прикрѣплялись къ извѣстной мѣстности и къ историческимъ событіямъ. При этомъ, каждое племя привязывало мнѣы къ своимъ ближайшимъ урочищамъ и налагало на нихъ мѣстный отпечатокъ.

Народная фантазія, такимъ образомъ, создала цѣлый рядъ таинственныхъ стихійныхъ духовъ, окруженныхъ красивою дымкою поэзіи. Этимъ фантастическимъ образамъ



не чужды были всѣ человѣческія страсти и въ ихъ обиходѣ совмѣстныя пляски занимали не послѣднее мѣсто.

Изъ легендъ, записанныхъ въ книгѣ Коримона „Mons veneris“ (Венерина гора), въ изобиліи черпали либреттисты свои сюжеты для оперъ. Между прочими, Вагнеръ взялъ отсюда мотивъ для своего „Тангейзера“. Теофиль Готье обратился къ Гейне и по одной изъ легендъ, записанныхъ въ его „Путешествіи на Грацъ“, сочинилъ либретто для „Жизели“, не увядшаго до сихъ поръ балета.

Въ одной части Австріи, пишетъ Гейне, есть преданіе, по происхожденію своему славянское. Это—преданіе о призракахъ-танцовщицахъ, извѣстныхъ тамъ подъ именемъ виллисъ. Виллисы—невѣсты, умершія до свадьбы. Бѣдныя молодыя созданія не могутъ спокойно лежать въ гробу; въ ихъ мертвомъ сердцѣ, въ ихъ мертвыхъ ногахъ сохранилась еще та страсть къ танцамъ, которой онѣ не могли удовлетворить при жизни. Въ полночь онѣ выходятъ изъ могилъ, толпами собираются на дорогахъ, и горе молодому человѣку, который ихъ тамъ встрѣтитъ! Онъ долженъ съ ними танцевать; онѣ обнимаютъ его съ необузданною жаждою веселья и онъ пляшетъ безъ отдыха, пока не падаетъ мертвымъ. Одѣтыя въ вѣнчалныя платья съ цвѣточными вѣнками и развѣвающимися лентами на головахъ, съ блистающими кольцами на пальцахъ, танцуютъ виллисы при свѣтѣ луны, точно также какъ эльфы. Ихъ лица, хотя и бѣлыя какъ снѣгъ, молоды и прекрасны. Онѣ смѣются такъ страшно весело, такъ преступно граціозно, ликованіе ихъ такъ таинственно сладострастно, что устоять противъ этихъ мертвыхъ вакханокъ невозможно.

„Народъ, видя, какъ умирали цвѣтушія невѣсты, не могъ увѣрить себя, что молодость и красота могутъ такъ внезапно сдѣлаться жертвою чернаго уничтоженія, и такимъ образомъ легко возникло вѣрованіе, что невѣста послѣ смерти ищетъ потерянныхъ радостей“.

„Жизель“ сразу завоевала себѣ прочное мѣсто въ репертуарѣ всѣхъ европейскихъ сценъ.

Духи новой міеологіи оказались вообще какъ нельзя болѣе подходящими фигурами для хореографическихкихъ произведеній. Кромѣ пляшущихъ Виллисъ, народныя легенды создали еще танцующихъ Эльфовъ.

Въ одной изъ пѣсенъ, говоритъ Гейне, эльфы являются въ дѣйствительности и ихъ ужасающая личность выступаетъ очень рѣзко. Это пѣсня о рыцарѣ Олуфѣ, который поздно вечеромъ поѣхалъ приглашать гостей на свою свадьбу. Постоянный припѣвъ пѣсни: „а пляска все быстро по лѣсу идетъ“!

Тутъ кажется, что слышишь зловѣще похотливыя мелодіи, и между ними хихиканье, похожее на шопотъ, капризныхъ дѣвушекъ. Олуфъ видитъ, наконецъ, передъ собою нѣсколько танцующихъ дѣвушекъ, и дочь лѣснаго царя протягиваетъ ему руку. Она очень нѣжно проситъ его войти въ кругъ и потанцевать съ нею. Но рыцарь не соглашается и въ оправданіе говоритъ: „Завтра моя свадьба“. Тогда эльфы предлагаютъ ему обольстительнѣйшіе подарки, но ни сапоги изъ бараньей кожи, которые отлично сидѣли бы на ногѣ, ни золотыя шпоры, которыя такъ красиво можно бы привинтить къ нимъ, ни шелковая бѣлая рубашка, которую сама королева эльфъ выбѣлила свѣтомъ луны, ни даже серебряный шарфъ, который тоже восхваляютъ, какъ драгоцѣнность, ничто не можетъ убѣдить рыцаря присоединиться къ эльфамъ и танцевать съ ними. Его постоянное оправданіе „завтра моя свадьба“. Тутъ, наконецъ, эльфы теряютъ, конечно, терпѣніе, наносятъ ему въ сердце такой ударъ, какого онъ никогда еще не получалъ, потомъ поды-



(Рис. 270).



мають упавшаго на землю рыцаря, сажаютъ на коня и съ насмѣшкою говорятъ: „Ну, теперь поѣзжай къ своей невѣстѣ“. А когда онъ пріѣхалъ къ своему замку, щеки его были очень блѣдны, а тѣло очень больное, и когда на другое утро невѣста и провожатые пріѣхали съ музыкой и пѣніемъ, Олуфъ былъ уже безмолвный человѣкъ, потому что онъ лежалъ мертвый подъ краснымъ одѣяломъ.

„А пляска все быстро по лѣсу идетъ“!

Пляска—характеристическая особенность духовъ воздуха. Они слишкомъ эфирныя созданія, чтобы ходить по землѣ обыкновенною походкою человѣка. Между тѣмъ, какъ ни легки онѣ, ножки ихъ все таки оставляютъ слѣдъ на дернѣ, гдѣ они собираются плясать по ночамъ. Это—отпечатки круговъ, которые народами называются „кольцами эльфовъ“.

Въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ прибрежныхъ провинцій Германіи до сихъ поръ показываютъ „круги или кольцо вѣдьмъ“. Это небольшія луговые пространства, на которыхъ



(Рис. 271).

прозябають только однѣ высокосорныя колючія, почти лишенныя листы растенія. Сюда будто бы собиравлись для плясокъ легендарныя вѣдьмы...

Въ разныхъ странахъ Европы до настоящаго времени существуютъ плясовые пруды, плясовые деревни, горы, урочища, свидѣтельствующія, что имъ даны были названія „танцевальныхъ“, благодаря легендамъ о плясавшихъ на этихъ мѣстахъ разнообразныхъ существахъ, созданныхъ народной фантазіей.

О лебедѣ (рис. 271), служившемъ метафорой не только яснаго солнца, но и грозовой тучи, существуетъ не малое количество легендъ. Живыя воспоминанія о лебединыхъ дѣвахъ сохранились въ славянскихъ народныхъ сказкахъ. Эти вѣщія дѣвы-лебеди даютъ широкую почву для хореографическихъ узоровъ балетнаго творчества.

Для пополненія преданія объ эльфахъ и нимфахъ, Гейне говоритъ также о лебедяхъ-женщинахъ. Преданіе о нихъ очень неопредѣленно и покрыто непроницаемою таинственностью. Водяные ли онѣ духи? Воздушные ли? Волшебницы ли? Иногда они спускаются изъ воздуха въ видѣ лебедей, сбрасываютъ свою бѣлую, пуховую одежду, выходятъ изъ нея красавицами-дѣвами и купаются въ тихихъ водахъ. Но если застанетъ ихъ какой нибудь парень, онѣ поспѣшно выпрыгиваютъ изъ воды, быстро одѣваются въ свои перья и, сдѣлавшись опять лебедями, улетаютъ. Въ сказкахъ у разныхъ народовъ, а также въ числѣ собранныхъ Афанасьевымъ, встрѣчаются рассказы о молодыхъ людяхъ, которымъ



удается украсть одну такую одежду. „Когда дѣвушки вышли изъ воды, быстро одѣлись и улетѣли, осталась одна изъ нихъ. Она не можетъ улетѣть, горько плачетъ, прекрасна собою и молодой человѣкъ женится на ней. Семь лѣтъ живутъ они счастливо; но разъ, въ отсутствіе супруга, жена пошла рыться въ секретныхъ сундукахъ и нашла тамъ свое старое платье изъ перьевъ; бисто надѣваетъ она его—и улетаетъ“ \*).

Считаемъ излишнимъ приводить всѣ источники, изъ которыхъ щедро черпалъ свои сюжеты романтическій балетъ, оставшійся таковымъ и до нашихъ дней.

Духовъ, порожденныхъ народною мифологіей, оказалось ничуть не меньше низшихъ божествъ эллинскаго многобожія. Всѣ народы, живущіе на европейскомъ материкѣ, имѣютъ свои эпическія сказанія, свои легенды и мифы, прилаженные къ характеру каждаго народа и къ окружающей его природѣ. Особенно богата такими легендами съ ихъ безплотными духами обширная семья славянскихъ народовъ. Прекрасное въ этомъ отношеніи изслѣдо-



„РУСАЛКИ“. Съ картины К. Маковского.  
(Рис. 272).

ваніе сдѣлано въ почтенномъ трудѣ Афанасьева „Поэтическія воззрѣнія славянъ на природу“.

Въ воображеніи славянскихъ народовъ народились русалки съ преданіями объ ихъ пляскахъ и о русальномъ брачномъ весельѣ. Сказанія говорятъ, что онѣ выходятъ изъ воды и при свѣтѣ луны предаются танцамъ. Изрѣдка заманиваютъ къ себѣ пастуха, заставляютъ наигрывать и всю ночь пляшутъ подъ его музыку.

Черты русалокъ присущи и западно-славянскимъ виллисамъ и нѣмецкимъ эльфамъ.

Существовали сказанія, что русалки на равнѣ съ эльфами, заманивая къ себѣ юношей и дѣвицъ, измучивали ихъ щекоткою. Въ лунныя ночи, германскія ниссы и славянскія русалки выходили изъ своихъ подводныхъ жилищъ и невидимо принимали участіе въ сельскихъ танцахъ. Когда раздавались звуки ихъ пѣсенъ, странникъ, увлекаемый красотой русалокъ и гармоніей сладостнаго ихъ пѣнія, бросался въ воду и гибнулъ въ объятіяхъ этихъ водяныхъ дѣвъ. (Рис. 272).

Русалкамъ соотвѣтствовали сербскія вилы и болгарскія само-вилы. Подобно русалкѣ, вила—существо родственное свѣтлымъ эльфамъ, а потому данное ей названіе сопровождается эпитетомъ „бѣлая“. Этотъ эпитетъ указываетъ на блескъ, сіяніе и красоту, тѣсно связанныя съ понятіемъ о вилахъ. Онѣ представляются юными, прекрасными дѣвами

\*) Одинъ изъ такихъ многочисленныхъ вариантовъ далъ сюжетъ для балета Чайковскаго „Лебединое озеро“.



въ тонкихъ бѣлыхъ одеждахъ и съ длинными косами, распущенными по спинѣ и по грудямъ. Въ этихъ косахъ ихъ сила, ихъ жизнь. Тѣло у нихъ пѣжное, прозрачное и легкое какъ у птицы. По свидѣтельству нѣкоторыхъ преданій, косы у вилъ, символическихъ полудницъ—золотыя, ниспадающія до земли. Одежда не только бѣлая, но и золотая съ серебрянымъ поясомъ.

Поэтическія сказанія утверждаютъ, что вила, подобно молніеносному эльфу, рождается отъ горы-тучи и, вскормленная росой, убаюкивается вѣтромъ.

Нѣмецкимъ эльфамъ соотвѣтствуютъ у славянъ вилы и русалки. Это существа загробнаго міра. Это души усопшихъ. Вила летаетъ на крыльяхъ мотылька и подобно малюткѣ-эльфу ѣздитъ на мотылкѣ по воздушнымъ пространствамъ.

Любовь къ пляскамъ приписывалась и лѣснымъ дѣвамъ, которыя, по преданіямъ, охотно пляшутъ въ полдень и ночью при лунномъ сіяніи. Ножки пляшущихъ лѣсныхъ дѣвъ (дріадъ) были подобны ногамъ германскихъ эльфовъ; были такъ быстры и легки, что даже не мяли травы, а станъ ихъ гнулся, какъ „ивовая вѣтка“. Плясали онѣ долго, отъ полудня до вечера.

Длинная вереница предающихся пляскѣ фантастическихъ, стихійныхъ духовъ даетъ неисчерпаемый матеріалъ для хореографическихъ сценическихъ произведеній. (Рис. 273). Но, къ сожалѣнію, сказочный высоко поэтический міръ, особенно славянскій, хореографіей почти не использованъ. Легко поддающіяся къ балетнымъ сюжетамъ, сотворенныя народнымъ воображеніемъ, изящныя, танцующія, „легкія на ногу“ созданія давно ожидаютъ сценической разработки.

Все это, конечно, очень далеко отъ античной міеологии грековъ, отъ всѣхъ Діанъ и Эндиміоновъ, Вулкановъ, Венеръ, и проч. Но не менѣе Гомеровскихъ боговъ интересны и духи народной міеологии, потому что они безконечно ближе міропониманію современныхъ народовъ, чѣмъ чуждые ему и христіанству боги Олимпа.

Благодаря введенію въ программы балетовъ поэтическаго вымысла о „новыхъ духахъ“ хореографія приблизилась къ жизни, тѣсно связанной съ повѣрьемъ и легендой. Въ примѣненіи къ танцевальному искусству, всѣ эти легенды оказались вполне подходящими. Лучшимъ доказательствомъ ихъ пригодности къ сценѣ служить успѣхъ поставленныхъ послѣ грузныхъ Новерровскихъ произведеній, балетовъ „Сильфида“, „Жизель“, „Сандрильона“, „Дѣва Дуная“, „Наяда“, „Питомница Фей“ и пр. и пр.

Эти сюжеты были настолько привлекательны и поэтичны, что творчество либреттистовъ и балетмейстеровъ ограничивалось только умѣлымъ приспособленіемъ къ сценѣ готовыхъ сказаній и примѣненіемъ ихъ къ характеру таланта артистокъ, для которыхъ ставились эти произведенія.

Такимъ путемъ совершился крупный переворотъ въ области хореографіи. Балетъ постепенно отрѣшился отъ міеологическихъ, туманныхъ символовъ и,



приблизившись къ жизни, онъ сдѣлался вполне доступнымъ для нагляднаго пониманія поэтическихъ, легендарныхъ образовъ, созданныхъ народною фантазіею.

„ПОЛУДНИЦА“.  
(Рис. 273).





ФАНИИ ЧЕРРИТО.  
(Рис. 274).

XXII.

## ФАНИИ ЧЕРРИТО.

1.

Разнообразныя мѣнья о Черрито.—Начало ея карьеры.—Торжество артистки въ Италіи.—Ея чествованіе на родинѣ.—Пробываніе въ Парижѣ съ мужемъ С. Леопомъ.—Созданныя ею балеты: „Маркизантка“, „Волшебная скрипка“, „Степана“, „Орѣа“.—Появленіе Н. Богдановой.—Отношенія Черрито къ Т. Готье.—Раздутая слава.—Балетъ Жемма.—Хореграфическій квартетъ въ Лондонѣ съ участіемъ Тальони, Л. Гранъ, Гризи и Черрито.



Ф. ЧЕРРИТО.  
(Орфа).

ЦДНУЮ страницу въ исторіи балета половины XIX вѣка занимала танцовщица Ф. Черрито. Она появилась на сценѣ одновременно съ Тальони, Эльслеръ и Гризи, соперничала съ ними и стремилась занять первенствующее мѣсто среди этихъ крупнѣйшихъ звѣздъ хореграфическаго небосклона. Иногда это ей и удавалось, благодаря не столько ея таланту, сколько ловкости, молодости и красотѣ.

Нѣтъ другой артистки, о которой въ печати было высказано столько разнообразныхъ и противорѣчивыхъ мнѣній. Одни восхваляли ее до небесъ, другіе же считали ее не болѣе какъ виртуозкой „итальянской“ пиколы. Слѣдившіе за успѣхами Ф. Черрито находили въ ней полный недостатокъ самобытности и оригинальности, но признавали за нею громадную жизненную силу, чрезвычайную подвижность и выразительность лица.

Писали о Ф. Черрито, что она „танцуетъ также, какъ летаетъ ласточка, какъ прыгаетъ серна“. Она создана „для того, чтобы танцовать“. Другіе же утверждали, что танцы Черрито были лишены изящества и художественной прелести.



ФАНИИ ЧЕРРИТО.

Въ Парижѣ, она впервые появилась въ 1847 году, въ двухактномъ балетѣ „Мраморная красавица“, поставленномъ вновь приглашеннымъ балетмейстеромъ С. Леономъ. Начинаящій хореграфъ задумалъ удивить публику нововведеніемъ. Онъ намѣревался ввести въ первое дѣйствіе своего балета вокальные хоры и самостоятельную роль „съ пѣніемъ“. На репетиціи директоръ и осведомленные абоненты возстали противъ этого новшества, признавши его противорѣчащимъ задачамъ хореграфіи. Дебютировавшая въ этомъ балетѣ жена С. Леопа, красавица Черрито, сразу завоевала симпатіи публики.

Пришлось ей по вкусу и новый балетмейстеръ.

Ф. Черрито, начавши свою карьеру съ тринадцатилѣтняго возраста, прибыла въ Парижъ съ готовою, установившейся въ Европѣ репутаціей.

Своей блестящей техникой она обязана была французскому танцовщику Прево, ея учителю, съ которымъ въ началѣ своей карьеры (1837 г.) она встрѣтилась въ вѣнскомъ императорскомъ театрѣ. Манера въ танцахъ Черрито во многомъ походила на танцы Ф. Эльслеръ; но движенія ея далеко не были такъ правильны и корректны. Отрывочность „па“, бы-

строта темпа ослѣпляли зрителей, но не производили художественнаго впечатлѣнія. Одновременно съ Фанни, въ Вѣнѣ танцевалъ и Перро; поставленные имъ балеты съ чисто реальнымъ содержаніемъ и увлекательною пантомимой имѣли колоссальный успѣхъ. Познакомившись съ хореграфическимъ искусствомъ въ совершенно новомъ для нея свѣтѣ, восемнадцатилѣтняя Черрито сдѣлалась строгою послѣдовательницею новой школы Перро, стараясь въ то же время пріобрѣсти себѣ воздушность, то есть качество, котораго ей, однако, не удалось достигнуть въ теченіи всей ея карьеры.

Тѣмъ не менѣе, дебюты Черрито уже въ 1837 году были отмѣчены въ вѣнской печати. Ее хвалили не въ мѣру. Писали, что „эта балерина захватываетъ зрителя своей легкой и стройной фи-



*Fanny Carrito*

Портреты Черрито, снятые въ разныхъ городахъ.  
(Рис. 275).





*Fanny Carraro S. L. Roy*

Ф. ЧЕРРИТО. Въ роли „Змeральды“.  
(Рис. 276).





Черрито въ разныхъ роляхъ.  
(Рис. 277).

гурой; вливаетъ въ жилы чарующіе потоки пылкой юности, ярко свѣтящейся въ ея глазахъ . . . . .

Черрито была ростомъ ниже чѣмъ Тальони и Эльслеръ; ее скорѣе можно было назвать маленькою, съ красиво развитымъ бюстомъ. Ноги точно выточенные; сложена она была классически пропорціонально, такъ что ее нерѣдко сравнивали съ изваяніями античныхъ скульпторовъ. Бѣлокурые, не всегда послушные волосы, нѣжный румянецъ щекъ и очаровательная улыбка придавали ей невыразимую прелесть.

Изъ Вѣны, Черрито перелетѣла въ Италію. Въ Миланѣ она совершенствовалась въ технику въ мѣстной танцевальной школѣ. Дебюты же ея на театрѣ ла Скала увѣнчались полнымъ успѣхомъ. Тутъ, она вышла замужъ за танцовщика С. Леона, съ которымъ совершила триумфальную поѣздку по всей Европѣ.

Въ Италіи мало обращали вниманія на художественность исполненія, потому громадная виртуозность Черрито пришлась по вкусу итальянцамъ. Ея блистательная техника вызывала восторгъ публики во всѣхъ городахъ Аппенинскаго полуострова.

Итальянцы писали объ ней самые восторженные отзывы: „это идиллія во плоти; это зефиръ, скользящій по водѣ, не нарушая ея зеркальной поверхности; это дѣвственная Камилла, шествующая по цвѣтамъ, не сгибая ихъ лепестковъ“.

Переѣзжая въ Италіи изъ города въ городъ, Черрито всюду встрѣчала восторженный пріемъ. Фанатизмъ публики граничилъ съ поклоненіемъ.

Перуджіа, считавшійся всегда самымъ степеннымъ, высококультурнымъ и уравновѣшеннымъ городомъ, и тотъ „воспламенился“ танцовщицею до такой степени, что на улицахъ воздвигались алтари съ изображеніемъ Черрито, украшеннымъ цвѣтами и зажженными свѣчами, подобно тому, какъ это дѣлается для Мадонны. По этому поводу состоялся даже папскій декретъ, строго запрещающій возобновленіе подобнаго конунства, подъ опасеніемъ самаго суроваго наказанія. Въ честь артистки въ Перуджіи издавались ея портреты съ поэтическими надписями. (Рис. 275 и 276).



# ФАНИИ ЧЕРРИТО.

Въ Болоннѣ, въ этомъ храмѣ художественной критики, видѣвшемъ въ своихъ стѣнахъ все выдающееся на сценѣ, Черрито сумѣла возбудить умы до такой степени, что въ ея бенефисъ (1840 г.) наплывъ былъ необычайный. Зрители, не доставивше себѣ мѣстъ, толпились въ корридорахъ и не позволяли закрывать дверей въ зрительный залъ, чтобы имѣть возможность хотя бы „мелькомъ, издали“ взглянуть на балетную чаровницу. Съ верхнихъ мѣстъ по партеру было разбросано до 30,000 листовъ съ разнообразными стихотвореніями, посвященными красавицѣ Черрито.

Лучшіе итальянскіе поэты того времени писали стихи въ честь вскружившей всѣмъ головы артистки. Даже строгій и суровый въ своихъ сужденіяхъ объ искусствѣ, Феличе Романи, подъ портретомъ Черрито, писаннымъ художникомъ Н. Скиавони, напечаталъ красивое, восторженное шестиступице.



Черрито въ балетахъ: 1) „Стелла“, 2) „Маркизанна“, 3 и 4) „Волшебная скрипка“.  
(Рис. 278 и 279).

Танцуя въ Веронѣ, Черрито почувствовала себѣ одинажды дурно на сценѣ. Ее на рукахъ перенесли въ уборную, гдѣ она вскорѣ пришла въ себя. Публика, опасаясь чего-либо серьезнаго, шумно требовала появленія артистки. Оправившись, Черрито вышла, и оваціи достигли такихъ размѣровъ, что Черрито снова сдѣлалось дурно... но, на этотъ разъ, отъ полноты чувствъ.

Вообще, всюду въ Италіи поклоненіе артисткѣ имѣло характеръ фанатизма.

Тоже было и въ Испаніи. На гастроль въ Мадридскомъ „Gran Teatro d'Oriente“, Черрито въ теченіи трехъ мѣсяцевъ, съ мужемъ своимъ С. Леономъ, получала 60,000 лиръ, сумму необыкновенно высокую для того времени.

Въ Римѣ (1843 г.) успѣхъ Черрито былъ очень шумный. Особенно въ балетѣ „Аггала“. На мѣстѣ своей родины, въ Неаполѣ, она также удостоилась крупныхъ овацій.

Въ Лондонѣ и Миланѣ, Черрито, какъ мы уже говорили, пришлось успѣшно соперничать съ угасавшей Тальони.



Во время своих странствований по Европѣ, Черрито, какъ красивая женщина, имѣла вездѣ массу ухаживателей, добивавшихся ея взаимности. Но хроника того времени не отмѣтила рѣшительныхъ случаевъ въ интимной жизни этой артистки. Только въ Лондонѣ съ Черрито случился эпизодъ, отмѣченный въ печати. Танцуя въ балетѣ „Альма“, у нея оторвалась ленточка отъ бантика. Одинъ молодой англичанинъ, сидѣвшій въ ложѣ на авансценѣ, стремительно перескочилъ черезъ барьеръ, поднялъ ленту и, приложивъ ее къ губамъ, подъ громъ аплодисментовъ любезно подалъ ленту улыбающейся артисткѣ.

Злые языки увѣряли, что эта рыцарская выходка принесла счастье англичанину. Тронутая такимъ проявленіемъ энтузіазма, Черрито пригласила къ себѣ „сына Альбіона“, который сдѣлался ярымъ поклонникомъ ея красоты . . .

Съ другой же стороны въ печать проникли также эпизоды о



Черрито и С. Леонъ въ „Мраморной Красавицѣ“.



АКТЪ I.

(Рис. 280).

„МРАМОРНАЯ КРАСАВИЦА“.

неприступности Черрито, которая не прельщалась предложеніями высокопоставленныхъ лицъ.

Разсказываютъ, что во время гастролей Черрито во Флоренціи, египетскій Ибрагимъ-паша пригласилъ артистку къ себѣ въ ложу. Послѣ самыхъ лестныхъ комплиментовъ, онъ предложилъ ей отправиться съ нимъ въ Египетъ. Черрито не задумываясь отвѣтила, что она слишкомъ высоко цѣнитъ красоту своего лица, чтобы рѣшиться ѣхать въ страну, гдѣ женщинамъ запрещено показывать лицо.

— Это не-важно! отвѣтилъ Ибрагимъ. Для васъ я сдѣлаю исключеніе и, въ отличіе отъ другихъ, назову васъ первой султаншей съ прелестными глазами.

Но я боюсь морского путешествія . . .

У кого такія крылья, какъ у васъ, тому нечего бояться никакихъ стихій. Воздухъ—ваше царство и я буду вашимъ вѣрноподданнымъ . . .

Въ такомъ духѣ продолжался разговоръ; сладкія рѣчи, однако, не повліяли на Черрито и Ибрагиму-пашѣ, можетъ быть, первый разъ въ жизни, пришлось услышать отказъ женщины, которой онъ предлагалъ и почести и богатство.

Не смотря, однако, на оваціи въ родной странѣ, лучшими воспоминаніями въ жизни Черрито, по ея собственнымъ словамъ (такъ передавали намъ ея современники), было пребываніе въ Парижѣ, гдѣ она осталась на жительство и по окончаніи своей артистической карьеры.



ФАННИ ЧЕРРИТО.



Черрито въ роли „Пакеретты“.  
(Рис. 281).

Ф. Черрито дебютировала въ Парижѣ въ 1847 г. въ балетѣ „Мраморная Красавица“. (Рис. 280). Успѣхъ артистки былъ громадный. Король Людовикъ Филиппъ пожелалъ видѣть Черрито въ своемъ загородномъ небольшомъ театрѣ въ Сень-Клу. Приказано было поставить „Мраморную Красавицу“. Для этой цѣли урѣзали декораціи, сообразно размѣрамъ театра. Работали днемъ и ночью, чтобы достигнуть художественной постановки. Во время спектакля, король и вся королевская семья слѣдили съ живымъ интересомъ за развитіемъ фабулы балета. Въ концѣ перваго акта произошелъ небольшой инцидентъ. Проходя мимо одной свѣже выкрашенной декораціи, Черрито выпачкала себѣ колѣно красной краской. Это пятно обратило на себя вниманіе короля, который,

принявъ его за кровь, приказалъ приостановить спектакль, желая узнать, не повредила-ли себѣ ногу артистка. Черрито немедленно перемѣнила трико и спектакль возобновился.

Въ слѣдующемъ году, С. Леонъ поставилъ для своей жены балетъ „Маркизантку“, который выдержалъ около сотни представленій и давался едва-ли не на всѣхъ европейскихъ сценахъ. Затѣмъ, С. Леонъ поставилъ балетъ въ 2-хъ дѣйствіяхъ „Волшебная скрипка“ (Le violon du diable). Самъ балетмейстеръ, отлично игравшій на скрипкѣ, примѣнилъ въ этомъ произведеніи свое музыкальное дарованіе. Онъ игралъ на скрипкѣ и въ то же время, подѣ звуки „волшебнаго смычка“ заставлялъ красавицу Черрито танцовать разныя „па“, то въ образѣ принцессы, то ангеломъ, то демономъ или цвѣткомъ. (Рис. 283). Въ разнообразныхъ положеніяхъ, артистка имѣла возможность яркими красками обрисовать всѣ стороны своего таланта. Черрито имѣла большой успѣхъ. Поставленная въ концѣ балета „фарацдоль“, живо исполненная чуть-ли не полсотнею цвѣтовъ танцовщицъ съ Черрито во главѣ, завершила этотъ шумный спектакль.

Успѣхъ Черрито въ Парижѣ установился на столько прочный, что она оставалась въ „Grand Opéra“ въ продолженіи многихъ лѣтъ и специально для нея были поставлены балеты С. Леона „Стелла“ или „Контрабандисты“ (1850 г.), въ которомъ въ качествѣ второй танцовщицы дебютировала интересная артистка Тальони-Фуксъ.



Черрито въ бал. „Стелла“.  
(Рис. 282).



С. Черрито и С. Леонъ въ балетѣ „Волшебная скрипка“.  
(Рис. 283).



Въ слѣдующемъ 1851 году для Черрито была поставлена „Накеретта“, имѣвшая успѣхъ средній. Любимымъ балетомъ Черрито была „Мраморная красавица“. Съ нимъ она объѣхала всю Европу. И печать отмѣчала это произведение, какъ лучшее созданіе артистки. Въ немъ сказывалось обаяніе граціозной фигуры Черрито. Публика, по словамъ газетъ, любовалась „двумя ловкими и искусными, маленькими ножками чародѣйками“.

Хотя успѣхъ Черрито былъ очень раздутъ, но артистка, благодаря сильному вліянію влюбленнаго въ нее литератора Т. Готье, крѣпко держалась на Парижской сценѣ. Дирекція не жалѣла денегъ для постановки специально для нея большихъ балетовъ. Въ 1852 году, хореграфъ Мазилье поставилъ балетъ въ 2-хъ дѣйствіяхъ „Орфеа“, съ сюжетомъ, заимствованнымъ изъ скандинавской мифологіи. (Рис. 284). Неудалось это произведение. Печать зло надѣмѣлась ладъ программой, отличавшеюся рядомъ крупныхъ несообразностей, чисто балаганнаго пошиба. Обратили вниманіе на печатную программу, въ которой, между прочимъ, значилось, что „Орфеа“ отдыхала на брилліантовомъ ложѣ, среди группы серебряныхъ деревьевъ, растущихъ на золотыхъ скалахъ и пр. За этотъ блестящій курсъ минералогіи сильно досталось балетмейстеру.



„ОРФЕА“  
АКТЪ I.



Балетъ „ОРФЕА“.  
(Рис. 284).

**В**ъ „ОРФЕА“ была очень замѣчена приглашенная сначала на вторыя роли Надежда Богданова. Печать сравнивала ее съ Черрито и находила, что русская артистка даже превосходила собою итальянку. Находили, что Н. Богданова представляла собой не небесную, а земную Венеру. Танцы ея сравнивали съ вспыхнувшимъ пламенемъ изъ застывшаго вулкана. Французская печать предсказывала ей даже будущность, одинаковую съ Тальони.

Хвалебныя дифирамбы по адресу Н. Богдановой исходили преимущественно отъ критика Ж. Жанена, очень плохо расположеннаго къ таланту Ф. Черрито. Потому похвалы, расточаемыя русской танцовщицѣ, объяснялись антагонизмомъ писателя къ другому театральному крикику Т. Готье, чрезмѣрно восторгавшемуся талантомъ близкой его сердцу Черрито.

Н. Богданова добилась извѣстности посредствомъ упорнаго и неустаннаго труда. Она



прибыла въ Парижъ очень юною и неподготовленною артисткою. Благодаря вліянію С. Леона ей былъ данъ дебютъ (1851 г.) въ ба-

летъ „Маркидантка“. Протанцовавши два раза въ этомъ балетѣ и участвуя въ качествѣ



НАДЕЖДА  
БОГДАНОВА.

(Рис. 285).

солистки въ балетѣ „Веръ-Веръ“, Н. Богдановой посоветовали впредь до дальнѣйшихъ дебютовъ усовершенствовать себя въ технику.

Ободренная успѣхомъ, Н. Богданова снова принялась за работу и въ слѣдующемъ году танцевала соло въ балетѣ „Ореа“. Затѣмъ, хотя въ Б. оперѣ она и получила ангажементъ „первой танцовщицы“, но въ новомъ балетѣ Мазиле „Элія“ она (1853 г.) заняла только второстепенное мѣсто.

Въ 1854 году, Богданова получила приглашеніе на вѣнскую балетную сцену, а оттуда, остановившись на нѣсколько гастролей въ Варшавѣ, отправилась въ Петербургъ.

Это было какъ разъ время Севастопольской кампаніи. Благодаря услужливымъ друзьямъ падкой на рекламу Н. Богдановой, въ публикѣ распространился слухъ, что Н. Богданова, какъ русская подданная, покинула Парижъ изъ чувства патриотизма, не

желая танцевать во Франціи, во враждебной въ то время съ Россіею странѣ. Она сама, какъ мы слышали отъ нея лично, поддерживала этотъ слухъ, увѣряя, что ее будто-бы заставляли танцевать въ спектаклѣ, устроенномъ въ Парижѣ въ пользу францу-

зовъ, раненыхъ подъ Севастополемъ. Фактъ этотъ едва-ли имѣлъ мѣсто, потому что въ изданной въ 1856 году рекламной брошюрѣ „Семейство Богдановыхъ“, объ этомъ актѣ патриотизма совсѣмъ не упомянуто. А его не преминули-бы подчеркнуть.

Отзывы французской печати о Богдановой сопровождались предсказаніями о блестящей будущности этой артистки. Говорили, что она уже достигла „крупныхъ вершинъ хореографіи“. Всѣ эти похвалы, однако, слѣдуетъ считать раздутыми и чрезмѣрно преувеличенными. Н. Богданова была хорошей, заурядной солисткой-труженицей и только. Предсказанія же о будущей всемірной славѣ этой будто-бы первоклассной балерины далеко не оправдались.

Уѣхала же она изъ Парижа далеко не удовлетворенной. Абоненты и нѣкоторыя газеты



заявляли, что Н. Богданова чрезмерно старается, выдвигая себя впередъ при исполненіи танцевъ совместно съ другими артистками. Протанцовавши „pas de trois“ или „pas de quatre“, она воображала, что сцена принадлежала исключительно ей одной. Она какъ будто оттѣсняла другихъ участницъ, становилась на первый планъ, стараясь завладѣть вниманіемъ публики настолько рѣзко, что другія по неволѣ ступевывались. Эта черта не могла остаться не замѣченной и Н. Богданова послѣ довольно рѣзкихъ по этому поводу замѣчаній предпочла... уѣхать изъ Парижа. Такова была истинная причина отъѣзда изъ столицы Франціи.

Въ ея талантѣ разочаровался впоследствии и рекламировавшій ее балетмейстеръ С. Леонъ. Изъ имѣющихся у насъ писемъ этого балетмейстера можно судить, какъ относились къ Н. Богдановой знатоки хореографическаго искусства. Между прочимъ С. Леонъ писалъ (23 дек. 1865 г.) директору Перрену изъ Петрограда: „Вообразите, Надежда Богданова проситъ о приглашеніи ея въ Петербургъ. Она писала объ этомъ князю Суворову и министру гр. Адлербергу. При этомъ имѣетъ смѣлость заявить, что ея успѣхъ въ Парижѣ былъ громадный, но что онъ былъ-бы еще больше, если-бы я не отзывался дурно объ ея талантѣ. Но мнѣ кажется, что въ данномъ случаѣ я былъ недалекъ отъ истины, считая, что подобная ей артистка не допустима для первыхъ ролей на „серьезную“ сцену“.

**Д**ОЛГОВРЕМЕННОЕ пребываніе Черрито на Парижской сценѣ слѣдуетъ приписать исключительно покровительству вліятельнаго Т. Готье. Интимныя, близкія отношенія артистки къ этому литератору иногда служили во вредъ Черрито, страдавшей совершенно неумѣстнымъ самолюбіемъ. Она не довольствовалась званіемъ красивой танцовщицы и захотѣла попробовать свои силы и какъ сочинительница-балетмейстерша. Ее поощрялъ къ этому покровитель ея Т. Готье. Онъ написалъ программу, въ которой слѣпо шелъ по указаніямъ своей возлюбленной, желавшей вставить въ балетъ заранѣе сочиненные ею танцы. Балетъ носилъ названіе „Жемма“. (Отъ Gemme—драгоценный камень). Тутъ влюбленный либретистъ, очевидно, покривилъ душою. Когда ставилась его „Жизель“, то балетмейстеръ Коралли слѣпо подчинялся программѣ, приурочивая къ ней сочиняемые имъ танцы, а въ „Жеммѣ“ Т. Готье поступилъ наоборотъ. Черрито сначала указала ему сочиненные ею танцы, а затѣмъ составитель программы примѣнилъ сюжетъ къ готовымъ уже танцамъ, зародившимся въ головѣ балетмейстерши. Балетъ успѣха никакого не имѣлъ, выдержавши только семь представленій. Почтеннаго автора очень зло вышутили его коллеги. Особенно горько посмѣялся фельетонистъ Жюль Жаненъ (Journal des Débats), упрекнувшій Теофиля Готье за его чрезмерное усердіе къ появившемуся неудачному балетмейстеру въ юбкѣ, быстро прекратившему свою дѣятельность на этомъ поприщѣ.

Говорили, что матерью балета „Жемма“ была Фанни Черрито; отцемъ же его былъ несомнѣнно Т. Готье.

Съ балетомъ „Жемма“ соединено воспоминаніе объ одномъ артистѣ итальянцѣ, специально приглашенномъ для исполненія роли магнетизера. По сюжету онъ обязанъ былъ бросаться внизъ съ высокаго водопада. Послѣ нѣсколькихъ представленій, итальянецъ потребовалъ прибавки къ жалованью, полагая, что кромѣ него никто не рѣшится дѣлать такой опасный прыжокъ. Его просьба была отвергнута и за ту же плату нашлась масса желающихъ прыгать въ пропасть.

Талантъ Черрито какъ танцовщицы былъ значительно ниже таланта ея соотечественницы Карлотты Гризи; но абоненты Парижской оперы любили Черрито за граціозность ея движеній. Прелесть этой артистки заключалась въ умѣніи выходить на вызовы публики. Она присѣдала, очаровательно улыбалась, прикладывая руку къ сердцу. Ея манера благодарить публику была совершенно своеобразная.

Настоящіе же цѣнители хореографическаго искусства не особенно благоволили къ таланту раздутой знаменитости. Ее называли жеманной, пухленькой итальянкой, не спо-



собной создать роли ни въ одномъ крупномъ произведеніи. Среди расточаемыхъ ей похвалъ, между прочимъ, находили, что ей подобаетъ танцовать только въ итальянскихъ „*pas de deux*“ съ сильнымъ партнеромъ-танцовщикомъ, который въ трудные моменты способенъ бы былъ поддержать тяжесть ея корпуса. Сама же она, по словамъ безпристрастныхъ судей, не въ силахъ была выдержать на себѣ тяжесть цѣлаго балета.

Фанни Черрито покинула сцену въ полномъ блескѣ своей . . . . . красоты. Судя по ея сценическимъ успѣхамъ, ее можно назвать не столько талантливою, сколько „счастливою“ балериною.

Въ 1853 году, она въ послѣдній разъ танцевала передъ парижскою публикой, въ балетѣ „*Oreos*“. Она была еще въ полномъ разцвѣтѣ своего таланта. Не отличавшійся безпристрастіемъ театралъный критикъ Фіорентино, постоянно враждебно настроенный противъ балеринъ-итальянокъ, и тотъ въ отчетѣ объ этомъ прощальномъ спектаклѣ заявилъ, что Черрито „это—обаяніе, итальянская живость; это—красота формъ; это—поэзія контуровъ, ослѣпительное отраженіе роскошныхъ, бѣлокурыхъ волосъ; это—очаровательная улыбка, ласкающая глаза“. Между тѣмъ, Фанни была въ то время уже на склонѣ своей карьеры и все таки публика восторгалась ею не менѣе, чѣмъ въ лучшіе дни ея молодости.

Ф. Черрито была метеоромъ, который, ярко вспыхнувъ на мгновеніе, быстро исчезъ съ хореографическаго горизонта. Ея полетъ не оставилъ въ исторіи искусства другихъ слѣдовъ, кромѣ воспоминаній прельщавшихся ея красотою современниковъ.

Конечъ своей жизни она провела въ полномъ довольствѣ. Долго сохранивши свою красоту, Черрито рано простилась съ жизнью танцовщицы. Поселившись въ Парижѣ, на собственной виллѣ, въ Булонскомъ лѣсу, она прославилась тутъ своимъ гостепріимствомъ. Своихъ вѣрныхъ друзей, съ Теофиломъ Готье во главѣ, она принимала очень часто, угощая любимыми ею итальянскими макаронами, которыя мастерски приготавлились по ея личному указанію.

Не смотря на полное довольство въ жизни, Черрито все таки стремилась снова появиться на сцену. Жакета новаго торжества и публичныхъ овацій сказала на этой артисткѣ такъ сильно, что она серьезно думала снова выступить на сцену, но уже не танцовщицей, а въ качествѣ пѣвицы.

По поводу своего желанія, она написала своему старому знакомому, лондонскому импрессарио слѣдующее письмо:

„Дорогой г. Джонъ! Я въ страшномъ горѣ. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ мое имя гремѣло во всѣхъ концахъ Европы. Мною занимались журналы всего свѣта. Передо мною колѣнопреклоненными стояли антрепренеры театровъ всего міра, въ томъ числѣ и вы. Съ утра до вечера, я плавала въ атмосферѣ цвѣтовъ и золота. Вы вѣроятно не забыли исторію вазы—не изъ китайскаго фарфора—мельчайшіе кусочки которой оправлялись, какъ драгоценные камни, и носились въ видѣ булавокъ цвѣтомъ итальянской молодежи! Такъ, вотъ, г. Джонъ, міръ непостояненъ и забываетъ своихъ кумировъ. Это сказалось на мнѣ! Куда скрылась когда-то блестящая Фанни Черрито? Нѣтъ ея! . . . . Печать забыла ее! Это забвеніе, эта мертвенная тишина убійственны для меня. И вотъ, мнѣ пришла идея! . . . Не выступить ли мнѣ съ анонсомъ, что я буду пѣть? . . . Не смѣйтесь! . . Развѣ танецъ не та же музыка? Развѣ у него не тѣ же ритмы, тѣ же каденцы, темпы, тѣ же адажіо, кабалетты и тысячи другихъ общихъ съ музыкою сторонъ? . . . Вѣдь балетъ не что иное, какъ пѣніе въ движеніи“ . . . . .

Антрепренеръ, конечно, улыбнулся; Черрито же начала брать уроки пѣнія . . . и черезъ нѣсколько дней, самообольщеніе ея прошло безслѣдно . . . . Бывшая чародѣйка хореографіи убѣдилась въ несбыточности своей идеи.

**ВЪ** СЦЕНИЧЕСКОЙ дѣятельности Черрито долженъ быть рѣзко отмѣченъ необычный съ ея участіемъ спектакль, бывший въ Лондонѣ въ 1846 году.

Случилось такъ, что въ столицу Англіи одновременно съѣхались три хореографическія звѣзды первой величины — Тальони, К. Гризи и Ф. Черрито. Директоръ Дрюиленскаго



театра Лёмлей рѣшилъ воспользоваться пребываніемъ этихъ артистокъ и организовалъ хореграфическій дивертисементъ, въ которомъ должны были принять участіе всѣ названныя звѣзды. Для приданія еще большаго блеску этому выдающемуся спектаклю приглашена была пользовавшаяся извѣстностью четвертая танцовщица — шведка Люсилъ Гранъ.

Долго не рѣшались соперницы по искусству выступить одновременно на судъ публики. Опасались взаимной конкуренціи. Приглашенному для постановки этого дивертисе-



(Рис. 286).

семента балетмейстеру Перро удалось наконецъ уговорить артистокъ, обѣщая поставить танцы соотвѣтственно таланту каждой изъ нихъ. Блестящую музыку къ этому дивертисементу поручено было сочинить итальянскому маэстро Пуэри. Страшно было танцевать рядомъ съ всемірно прославленной Тальони, но молоденькія К. Гриси, Черрито и Л. Гранъ смѣло рѣшились вступить въ состязаніе съ „Сильфидой“, сознавая, что въ ихъ пользу говорить „молодость“. Звѣзда же Тальони въ то время была уже на закатѣ.

Необыкновенное хореграфическое событіе привлекло въ Дрюиленскій театръ представителей аристократическаго, литератур-

наго и артистическаго міра не только Лондона, но и Парижа. Чтобы не давать предпочтенія ни одной изъ артистокъ, афиша была составлена такъ, что имена танцовщицъ были напечатаны въ кругу и пельзя было сказать, которая изъ нихъ считалась „первою“.

Подняли занавѣсъ и передъ публикой предстали Тальони, Гриси, Черрито и Л. Гранъ, крѣпко держась за руки. Это дружеское рукопожатіе случилось съ ними въ первый и въ послѣдній разъ въ ихъ жизни. Одѣтыя нимфами въ совершенно одинаковыхъ костюмахъ, украшенныя одинаковыми вѣнками на головѣ, героини этого памятнаго для нихъ вечера, медленною поступью, всѣ въ рядъ, вышли на авансцену. Публика встрѣтила че-



тырехъ нимфъ громомъ рукоплесканій. Послѣ небольшой паузы, знаменитый квартетъ начался серіей живописныхъ и граціозныхъ группъ. (Рис. 286). Быстрота и увѣренность, съ которыми послѣдовательно принимались разныя позы, представляли собою идеаль изящной пластики. Тальони постоянно находилась въ центрѣ всѣхъ группъ. Остальныя же нимфы окружали ее въ такихъ разнообразныхъ позахъ, которыя какъ будто подчеркивали первенство старшей сестры Тальони, благодаря таланту которой, хореографія достигнула первокласснаго въ ряду искусствъ значенія. (Рис. 287).

Послѣ живописныхъ группировокъ, послѣдовалъ большой ансамбль, во время котораго въ быстромъ темпѣ выступила Л. Гранъ, исполнившая блестящее соло, которое перешло въ *pas de deux* Гризи и Черрито; завершился этотъ ансамбль выступленіемъ Тальони. Ея соло отличалось необыкновенной воздушностью и гармоніей всѣхъ строго уравновѣшенныхъ движеній.

Публика дошла до высшихъ предѣловъ энтузіазма и забросала всю сцену цвѣтами, не дожидаясь даже окончанія танцевъ всѣхъ балеринъ.

Послѣ этого, Л. Гранъ исполнила второе „соло“, въ которомъ ослѣпила публику своими полукруглыми легкими прыжками на пуантахъ; за нею выступила К. Гризи съ безчисленнымъ множествомъ легкихъ отчеканенныхъ па въ самомъ быстромъ темпѣ; послѣ Гризи послѣдовало очень краткое выступленіе вдвоемъ Тальони и Л. Гранъ. Ихъ медленныя, выразительно-меланхолическія движенія длились очень не долго. Спокойно наблюдав-



(Рис. 287).

шая за танцами соперницъ Ф. Черрито быстро нарушила сантиментальныя аттитюды двухъ балеринъ. Вихремъ проилась она въ наклонномъ круговомъ движеніи (*icté en tournant*) черезъ всю сцену. При видѣ этой неожиданной быстроты, въ залѣ раздались долго неумолкавшіе крики одобренія и новый дождь цвѣтовъ полетѣлъ къ ногамъ неаполитанской танцовщицы. Смирненно раскланялась раскрасѣвшаяся артистка.

Тальони не осталась безучастною. При видѣ этой оваціи „Сильфида“ подняла одинъ изъ брошенныхъ вѣнковъ и съ видомъ любезнаго привѣтствія поднесла его торжествующей Черрито.

Послѣ бурной варіаціи, выступили К. Гризи и Л. Гранъ, исполнившія поочередно, а также совмѣстно нѣсколько блестящихъ варіаціи, отличавшихся классическою правильностью всѣхъ темповъ.

Артистки закончили свой квартетъ общимъ финаломъ, представившимъ картину, достойную рѣзца великаго скульптора.

Послѣ окончанія спектакля, публика долго не покидала театра, вызывая безчисленное число разъ всѣхъ четырехъ знаменитостей. Вызывали также и балетмейстера Перро, мастерски разрѣшившаго трудную задачу угодить четыремъ соперницамъ. Ему вполнѣ



удалось выдвинуть одновременно характерныя черты каждой изъ четырехъ первоклассныхъ балеринъ, не вызвавши въ нихъ ни малѣйшаго чувства зависти.

Послѣ этого состязанія трудно было рѣшить вопросъ, которой изъ четырехъ артистокъ слѣдовало вручить пальму первенства. Часть тогдашней критики, по старой памяти, склонялась на сторону Тальони, въ то же время не отрицая достоинствъ другихъ балеринъ, ярко выдвинувшихъ лучшія стороны ихъ таланта. Писали также, что всѣ блестяли настолько ярко, что ни одна не могла затмить блеска другой.

Вообще же на конкурсномъ экзаменѣ четырехъ царницъ хореграфинъ выяснились достоинства каждой изъ нихъ: 1) Л. Гранъ обращала на себя вниманіе легкостью преодоленія виртуозныхъ техническихъ трудностей. При блестящемъ „баллонѣ“ артистка эта сумѣла объединить въ себѣ итальянскую виртуозность съ классическою правильностью французской школы. 2) К. Гризи выдѣлилась строгою законченностью каждаго темпа, при чемъ выказалась присущая ей манера придавать каждому движенію чарующую грацію и поэтическую легкость. 3) Танцы Ф. Черрито не столько ласкали зрѣніе публики, сколько поражали своимъ стремительнымъ, напряженнымъ характеромъ, быющимъ на эффектъ. 4) Все сокрушающее время, хотя и оказало свое вліяніе на Тальони, но танцы ея все таки доставляли наслажденіе, благодаря ихъ неподражаемой мечтательности и настроенію, которымъ только она одна умѣла облекать каждый свой воздушный полетъ.

Всякое сравненіе артистокъ на этомъ конкурсѣ представляется невозможнымъ. Каждая изъ нихъ имѣла свои особенности; у каждой былъ индивидуальный темпераментъ и стиль, который не подлежитъ сравненію съ другими. Нельзя ставить вопроса: кто лучше—Мурильо или Рафаэль? Обѣ эти крупнѣйшія величины не могутъ быть сравниваемы. Также не могли подлежать сравненію первоклассныя артистки, которыхъ природа щедро наградила талантомъ совершенно различнаго характера.

Намъ передавали мнѣніе, лично высказанное балетмейстеромъ, очевидцемъ состязанія Перро. Талантливый хореграфъ говорилъ, что Тальони представляла собою, хотя и роскошный, но уже завядающій цвѣтокъ; о Черрито онъ отзывался, какъ о танцовщицѣ сильной и увлекающей своею красивою наружностью. О своей жеи К. Гризи, балетмейстеръ умалчивалъ, повторяя только „идеальная Жизель“. Изъ всѣхъ же четырехъ балеринъ Перро говорилъ, что онъ ни мало не колебался поднести бы лавры Люсилъ Гранъ. По его словамъ, она была холодною танцовщицею, но какъ эфирная, легкрылая виртуозка-исполнительница, рѣзко отдѣлялась правильностью и корректностью движеній до самыхъ мельчайшихъ подробностей. Въ этомъ отношеніи, по словамъ Перро, ей нѣтъ равныхъ!



Ф. Черрито въ балетѣ „Ундина“. (Рис. 288).





XXIII.

## ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВѢКА.

Золотой вѣкъ хореграфіи.—Успѣхъ танцевальнаго искусства во всѣхъ странахъ.—Сатира Джакометти.—Пьеса „Поэтъ и балерина“. Рѣчь Романи въ защиту танцевъ.—Танцовщицы Плюкетъ и Пріора.—Балетмейстеръ С. Леонъ и балерина Гн Стефанъ.—Балеты „Элія“ и „Маркизантка“.—Танцовщица Елла.



**Д**ЕВЯТНАДЦАТОЕ столѣтіе, особенно середина его, можетъ считаться золотымъ вѣкомъ хореграфіи. На всѣхъ европейскихъ сценахъ, при восторженныхъ кликахъ толпы, подвизались первоклассныя балерины. Одна слѣдовала за другою, поражая особенностями неустанно развивавшейся техники. Искусство процвѣтало еще и благодаря таланту цѣлаго ряда балетмейстеровъ. Конкурируя другъ съ другомъ, каждый изъ нихъ стремился создать что либо новое. Къ сожалѣнію, однако, подлаживаясь къ личнымъ качествамъ артистовъ, хореграфы больше думали объ успѣхахъ балеринъ и забывали истинныя задачи искусства.

Хореграфіи, въ то счастливое для нея время, поклонялась публика всѣхъ странъ. Не одна только такъ называемая „большая публика“ восторгалась талантомъ легкокрылыхъ представительницъ Терпсихоры. Артисты, поэты, литераторы и художники писали хвалебныя дифирамбы танцевальному искусству. Коронованныя особы, при каждомъ удобномъ случаѣ, въ самой лестной формѣ оказывали вниманіе представительницамъ хореграфіи. Балетъ былъ въ большомъ почетѣ.

Когда Черрито находилась въ Туринѣ (1850 г.), то въ страстную пятницу она, въ сопровожденіи художника Валентини, отправилась во дворецъ, чтобы посмотреть церемонію „Омовенія ногъ“. Часовой отказался пропустить ихъ. Художникъ занесъ было палку, но его вмѣстѣ съ Черрито немедленно арестовали. По окончаніи духовной службы, объ этомъ случаѣ доложили королю, который приказалъ немедленно освободить арестованныхъ; при этомъ онъ добавилъ: „не найдется ни одного въ свѣтѣ тюремника, который согласился бы взять подъ свое попеченіе Фанни Черрито. Она поднимется на воздухъ и . . . улетитъ . . .“



Во время пребыванія Черрито въ Италіи, драматурги приходили въ отчаяніе. Они жаловались на равнодушіе публики, которая воздавала почести однимъ только „танцамъ“. Это съ горечью писалъ П. Джакометти въ предисловіи къ своей пьесѣ „Поэтъ и балерина“. Въ этой комедіи-сатирѣ, авторъ „Гражданской смерти“, по Аристофановски, бичевалъ танцы, называя ихъ порочными и чувственными. Эстетическую экзальтацію публики онъ клеймилъ позоромъ. Обличительная комедія вызвала страшный шумъ въ обществѣ. Она послужила поводомъ къ крикливымъ демонстраціямъ въ публичѣ, во время балетныхъ спектаклей. Дѣло доходило даже до драки между зрителями, поклонниками балета съ одной стороны и поклонниками драмы съ другой.

При видѣ сумасбродныхъ выходокъ публики по адресу Черрито, молодой литераторъ Джакометти не могъ оставаться равнодушнымъ и написалъ свою злую комедію, полагая, что онъ творитъ благое дѣло, открывая глаза обезумѣвшей толпѣ.

Другой итальянскій литераторъ, извѣстный критикъ Феличе Романи, въ противовѣст сатирику, сказалъ по этому поводу прострашную рѣчь въ Туринской Королевской школѣ танцевъ.

„Танецъ, сказалъ Ф. Романи, въ древности причисляли къ тремъ дочерямъ Юпитера. Это была одна изъ Музъ, которой воздвигали алтари и которую вѣнчали такими же лаврами безсмертія, какими украшали чело императоровъ и поэтовъ. Для танца, освященнаго таинствами Изиды и воспѣтаго Гомеромъ и Орфеемъ, античное вѣрованіе установило опредѣленныя церемоніи и обряды. Онъ главенствовалъ въ общественныхъ играхъ и торжествахъ; сопровождалъ воинскіе трофеи, подъ мелодичные звуки гимновъ Аристогитона“.

„И если съ теченіемъ вѣковъ и измѣненіемъ нравовъ и законовъ, танецъ пересталъ пользоваться тѣмъ значеніемъ, которымъ онъ пользовался въ античное время, то за нимъ осталось достаточное количество достоинствъ, чтобы въ общественной жизни не утратить ни подобающихъ ему почестей, ни поклонниковъ“. (Рис. 289).



(Рис. 289).



„Танецъ царитъ вездѣ, гдѣ только сіяетъ улыбка юности и красоты. Онъ ведетъ за руку веселье, радость, управляетъ жестами, вырабатываетъ поэтическую мягкость движеній и пластичность позъ. Его царство—сцена! Тутъ онъ дѣлитъ свой тронъ съ поэзіей и музыкой, его божественными сестрами. Тутъ онъ царитъ также, какъ въ античныя вѣка; но отличается только большею скромностью, которую можно назвать четвертою граціей. Жизнерадостный, онъ царитъ подобно Талін; серьезный, онъ властвуетъ подобно Мельпоменѣ. На его челѣ, въ его взорахъ, въ его движеніяхъ отражаются всѣ людскія страсти. Онѣ передаются окружающимъ посредствомъ языка глазъ и жестовъ съ краснорѣчіемъ, устранивающимъ потребность въ устной рѣчи“.

„Для танца образное искусство заключается въ мимикѣ, въ драматическомъ искусствѣ, близко граничащемъ съ живописью; оно выражается въ картинахъ всевозможныхъ колоритовъ, создающихъ формы и образы, достигающіе совершенства. Наконецъ, танецъ воплощаетъ идеалъ искусства со всею его красотой,



ФУОКО  
ОБЪЕДИТЕ БЕТТИ

(Рис. 291).

захватывающей зрѣніе и чувство“.

Благородный, возвышенный энтузіазмъ итальянскаго писателя достигнулъ своей цѣли. Хореграфія торжествовала и ее не могли больше поколебать ни памфлеты, ни сатирическія выходки.

Не въ одной только Италіи, но и вездѣ хореграфіей интересовались не меньше, чѣмъ другими искусствами. Балетъ, какъ искусство чувствъ, властвовалъ на всѣхъ сценахъ.

У д'Аламбера спросили, не можетъ ли онъ какими нибудь формулами объяснить, почему изъ всѣхъ артистокъ, танцовщица производитъ на массу наиболѣе чарующее впечатлѣніе. Знаменитый

физикъ и математикъ отвѣтилъ: „причина кроется въ области движенія“! Отвѣтъ, хотя и довольно туманный, но заключалъ въ себѣ извѣстное основаніе.

Красивыя и изящныя линіи въ танцахъ, составляя самыя причудливыя, едва уловимыя, быстро смѣняющіяся геометрическія фигуры, нашли себѣ объясненіе въ туманномъ опредѣленіи д'Аламбера, отдававшего должное пластическому искусству въ движеніи.



(Рис. 290).

ФУОКО И РЕТИПА  
ОБЪЕДИТЕ БЕТТИ



Началась вторая половина XIX столѣтія. На Парижской сценѣ пролетѣла длинная плеяда звѣздъ разной величины. Послѣдовало наплывъ иностранныхъ артистовъ, жаждавшихъ добиться дебюта на первоклассной Парижской сценѣ „Большой Оперы“. Успѣхъ на этой сценѣ давалъ нравственный дипломъ на званіе „знаменитости“.

Въ свою очередь и дирекція оперы шла на встрѣчу желаніямъ публики, требовавшей постоянно хореграфическихъ новинокъ. Лакомыхъ до новизны абонентовъ, она старалась знакомить съ неизвѣстными балеринами, просившими дебюта. Одновременно съ Гризи (1846 г.) танцевала въ Большой Оперѣ приглашенная изъ Милана прима-балерина Фуоко. Для нея былъ поставленъ балетъ „Бетти“, соч. Мазилъе. Въ этомъ блѣдномъ хореграфическомъ произведеніи г-жа Фуоко произвела прекрасное впечатлѣніе, особенно въ „pas de deux“, съ начинающимъ танцовщикомъ Люсьеномъ Петина (рис. 290). Фуоко прибыла въ Парижъ съ вполне установившейся въ Италіи репутаціей первоклассной балерины „terre à terre“, очень сильною на пуантахъ и свободно, безъ усилий, повторявшею двойные пируэты, представлявшие въ то время новинку, доступную однѣмъ только первокласснымъ балеринамъ. Кромѣ того, Фуоко изящно танцевала и полухарактерные танцы. Пребываніе ея въ Парижѣ было непродолжительно. (Рис.

291). Она не могла соперничать съ яркимъ талантомъ блиставшей въ то время Карлотты Гризи.

Когда въ Большой Оперѣ наступило царство Ф. Черрито, то, не смотря на прочно установившійся успѣхъ этой танцовщицы, съ нею, какъ мы уже говорили, не побоялась состязаться пріѣхавшая въ Парижъ балерина Плюкетъ. Специально для нея

балетмейстеръ Мазилъе выкромилъ сю- (рис. 292). Кромѣ опернаго театра, хореграфия нашла себѣ еще пріютъ въ Парижѣ, въ „Лирическомъ театрѣ“. Здѣсь появлялись нерѣдко танцовщицы, которыя впоследствии получали дебютъ и въ „Grand Opera“. Въ 1853 году на этомъ театрѣ, подъ руководствомъ балетмейстера С. Леона, танцевала артистка Ги Стефанъ. Для нея, счастливый авторъ „Маркизантики“ поставилъ не особенно осмысленный балетъ „Духъ Долины“, впоследствии перенесенный и на петроградскую сцену, подъ названіемъ „Теониды“. Къ балету парижская печать отнеслась только снисходительно; но о талантѣ Ги Стефанъ послѣдовали самые восторженные отзывы. На похвалы особенно щедръ былъ вліятельный критикъ Ж. Жаненъ. Артистка произвела на него сильное впечатлѣніе въ поставленныхъ для нея С. Леономъ національныхъ, преимущественно испанскихъ танцахъ, Цапатеадо, Мадриленъ, Качучъ и другихъ. Съ восторгомъ описалъ Ж. Жаненъ исполненную въ третьемъ дѣйствіи дерзкую и лихорадочную „Мадрилену“, въ которой артистка насмѣшливо рѣзко щелкала кастаньетами, пристукивая своими каблуками и какъ будто вызывая на состязаніе другихъ танцовщицъ. Увѣряли, что Ги Стефанъ танцевала съ такимъ же



жетъ изъ популярнаго въ то время водевиля „Веръ-Веръ“, и подъ тѣмъ же названіемъ поставилъ веселый, легкаго содержания балетъ (1851 г.), въ которомъ дебютантка, по словамъ газетъ, оказалась очень „миллой“. Тѣмъ, однако, и ограничились отзывы объ этой артисткѣ, не смотря на то, что она пользовалась значительнымъ успѣхомъ въ Лондонѣ и Миланѣ.



вкусомъ и благородствомъ, какъ Фанни Эльслеръ. Увѣрили, что она на свой ладъ перекроила страстные, испанскіе танцы. Рѣзкія движенія народныхъ танцовщицъ она дѣйствительно облагородила, замѣнивши ихъ своеобразными жестами и движеніями, такъ что севильскія жемчужины должны были уступить ей пальму первенства. С. Леонъ танцевалъ совместно съ Ги Стефанъ, удачно примѣнивши къ своему балету оживленные танцы жгучей Андалузін.

На чрезмѣрно расточаемая въ печати похвалы обратила вниманіе и дирекція Большой Оперы. Желая угодить абонентамъ, Ги Стефанъ была допущена къ дебюту.

Для нея и для другой артистки Пріора (рис. 292), балетмейстеру Мазилье поручено было поставить (1853 г.) пантомимный въ 2-хъ дѣйствіяхъ балетъ „Элія или Ателлана“. Разсчитывая на участіе двухъ новыхъ звѣздочекъ, Мазилье былъ

заранѣе увѣренъ въ успѣхѣ своего произведенія. Онъ не ограничился ролью хореграфа, а рѣшился выступить и въ качествѣ сочинителя программы, намѣреваясь блеснуть талантомъ либретиста. Опять оказался неудачнымъ. „Элія“ не прибавила лавровъ къ вѣнку талантливаго хореграфа. Она послужила ему только во вредъ. Программу высмѣяли въ самой обидной формѣ. Поэта-хореграфа обличили въ невѣжество. Указали, что онъ былъ совершенно не знакомъ съ выведеннымъ на сцену бытомъ древняго Рима.



Также перепуталъ онъ въ своемъ балетѣ божества греческія съ римскими. *Три* Граціи были представлены *четырьмя* танцовщицами съ Н. Богдановой во главѣ. Особенно досталось весталкѣ Эліи, умиравшей у подножія алтаря.

Хотя главною приманкою въ этомъ хореграфическомъ винегретѣ были дебютантки Ги Стефанъ и Пріора, но первая изъ нихъ оказалась совершенно не пригодною для этого балета, требо-

вавнаго серьезной классической подготовки въ танцахъ, очевидно сочиненныхъ для артистки съ очень развитою, правильною техникою. Ги Стефанъ же этимъ качествомъ не отличалась (рис. 293). Излюбленныхъ этою танцовщицею испанскихъ танцевъ въ балетѣ не было, потому и Ги Стефанъ никакого успѣха не имѣла. Не смотря на поддержку театральной критики, публика не оцѣнила рѣзкаго таланта Ги Стефанъ, признавши ея манеру танцевать совершенно не пригодною для классической оперной сцены, строго поддерживавшей свои традиціи. Такимъ образомъ Ги Стефанъ быстро пролетѣла въ Парижѣ довольно тусклою кометою, не зацѣпивши хвостомъ черствыхъ сердецъ истинныхъ цѣнителей благороднаго, классическаго искусства. Намъ лично пришлось видѣть Ги Стефанъ, и должны со-



(Рис. 293).



знаться, что Ж. Жаненъ, восхваляя эту артистку, дѣйствительно хватилъ черезъ край, намѣреваясь поставить ее на ряду не только съ Фанни Эльслеръ, но даже и съ Тальони. Ги Стефанъ была бойкою исполнительницею испанскихъ танцевъ. Корректности, требуемой отъ прима-балерины, у нея и въ зародышѣ не было! Это была красивая съ темпераментомъ солистка, пригодная для вставныхъ въ балетѣ характерныхъ танцевъ . . . и только.

Другой дебютанткѣ, дочери итальянскаго балетмейстера г-жѣ Пріора пришлось очень мало танцевать, потому что первенствующее мѣсто было отведено Ги Стефанъ. Эта красивая римлянка, рѣзкая брюнетка съ блестящими черными глазами принадлежала къ такъ называемой виртуозной итальянской школѣ. Она мечтала въ Парижѣ „жесть сердца“ и талантомъ и красотою. Талантомъ, однако, она никого не восхитила; ей дальнѣйшаго ходу не дали и она скромно удалилась изъ міровой столицы. Пріора направилась снова на родину въ Италію; танцевала въ Миланскомъ театрѣ ла Скала (1855 г.), а также и въ другихъ городахъ; тамъ она пользовалась успѣхомъ. Ее цѣнили, не смотря на то, что въ то время на итальянскихъ сценахъ главенствовала талантливая виртуозка-танцовщица Каролина Поккини.

На Лирическомъ театрѣ въ Парижѣ, Ги Стефанъ была замѣнена танцовщицею Іелла. По происхожденію испанка, Іелла составила себѣ репутацію прекрасной характерной танцовщицы. Ея любимыми танцами были испанскіе. Особенно удачно изображала она въ пантомимѣ и въ танцахъ любимое испанцами развлеченіе—бой быковъ. Съ накинутымъ на плечи плащомъ и со шпагою въ рукахъ, Іелла представляла, какъ торреадоръ встрѣчалъ быка (воображаемаго, конечно); затѣмъ, нападала на него, дразнила плащомъ, отступала и, снова кинувшись на животное, закалывала его. Въ заключеніе красиваго, мимическаго танца, Іелла съ торжествующимъ взглядомъ ставила одну ногу на убитое ею животное и, рѣзко останавливаясь, оглядывала свою жертву.

Какъ ни старалась Іелла попасть на сцену Большой оперы, но это ей не удалось. Увѣрять, что ее не пригласили благодаря тому, что красота ея была „очень умѣренная“. Независимо своихъ достоинствъ, какъ характерная танцовщица, Іелла была достаточно твердою классическою виртуозкою съ итальянскимъ оттѣнкомъ. Кромѣ того, Іелла была искусною миметкою, что она доказала, исполнивши въ Петроградѣ роль Маргариты въ балетѣ соч. Перро „Фаустъ“.

Парижскіе блюстители классическаго искусства приходили въ трепетъ, глядя на итальянскую виртуозность, пустившую глубокіе корни въ балетѣ. Развѣзжая по Европѣ, итальянки Миланской школы „приводили въ соблазнъ“ „мѣстныхъ“ французскихъ артистокъ, воспитанныхъ въ строгихъ формахъ классицизма. И онѣ заражались этими примѣрами, стараясь подражать итальянкамъ въ ихъ хотя и очень трудныхъ, но мало художественныхъ темпахъ, которыми и французки старались превзойти своихъ непрошенныхъ заѣзжихъ учительницъ.

Но французскіе балетмейстеры и учителя танцевъ зорко стояли на стражѣ старыхъ добрыхъ традицій, поддерживая изящество формъ и красоту линій, составлявшихъ главную прелесть сценической хореографіи.







#### XXIV.

Дѣятельность Мазилье. — Дебютъ Каролины Розати. — Характеристика ея таланта. — Балетъ „Кореаръ“. — Его успѣхъ. — Появленіе Феррарисъ. — Люсьенъ Пестипа. — Значеніе Мазилье какъ балетмейстера. — Соревнованіе Розати и Феррарисъ. — Дебютъ Эммы Ливри. — Балетъ „Бабочка“. — Смерть Ливри отъ обжоговъ.



МАЗИЛЬЕ во что бы то ни стало хотѣлъ добиться лавровъ поэта. Несмотря на неблагопріятные отзывы объ его программѣ для балета „Эліа“, упрямый хореграфъ въ томъ же году (1853 г.), безъ посторонней, литературной помощи, сочинилъ другую программу для поставленнаго имъ балета „Жовита“. И снова печать отмѣтила, что для составленія балетнаго либретто недостаточно быть хорошимъ хореграфомъ, но надо имѣть и литературное образованіе.

„Жовита“, однако, имѣла нѣкоторый успѣхъ. Главную роль исполнила новая артистка г-жа Розати, сразу сдѣлавшаяся любимицею публики и заставившая забыть бывшую любимицу-красавицу Черрито.

Каролина Розати, родомъ изъ Болоньи, явилась въ Парижъ съ солидной репутаціей, созданной ею въ Италіи. Она впервые появилась осенью 1846 г., въ балетѣ „Сарданапалъ“, роскошно поставленномъ на Миланскомъ театрѣ ла Скала. Ея дебютъ въ этомъ балетѣ сопровождался шумными оваціями и сразу поставилъ ее въ ряду первоклассныхъ балеринъ. Розати считалась и умной и смѣлой танцовщицей, мастерицей пользоваться своими природными данными. Хотя она была высока ростомъ, что считается недостаткомъ для танцовщицы, но тѣлосложеніе ея была очень пропорціонально. Изящными манерами, а также и глубокимъ знаніемъ искусства, пріобрѣтеннымъ посредствомъ прилежнаго его изученія, Розати производила на публику превосходное впечатлѣніе.

Мимику свою она развила до совершенства. Ея миланскій учитель Блазисъ говорилъ, что богиня Терпсихора отпустила своихъ сестеръ на помощь Каролинѣ Розати съ тѣмъ, чтобы воодушевлять и вдохновлять артистку въ ея гибкихъ страстныхъ движеніяхъ.

Въ Италіи, какъ будетъ сказано ниже, она создала цѣлый рядъ балетовъ, поставленныхъ для нея балетмейстерами Перро и Павломъ Тальони. Затѣмъ, ея талантъ при-



вѣтствовали въ разныхъ городахъ Европы, въ Лондонѣ и въ Парижѣ. Карьеру же свою Розати закончила въ Петербургѣ. Тутъ, передъ ея отъѣздомъ на покой, она создала роль Аспичинъ въ балетѣ „Дочь Фараона“.

Въ Парижѣ, Розати должна была дебютировать въ 1850 году, на сценѣ итальянской оперы. Выступление ея было назначено въ балетѣ „Вуря“. Не успѣла, однако, дебютантка выйти на сцену, какъ повредила себѣ ногу настолько серьезно, что ее на рукахъ вынесли за кулисы.

Послѣ долговременнаго леченія, Розати только въ 1853 году, какъ мы уже говорили, дебютировала на сценѣ „Grand Opera“ въ балетѣ „Жовита“.

Въ теченіе пяти лѣтъ, Розати крѣпко держала знамя первой танцовщицы на Парижской оперной сценѣ. Первенствующее мѣсто она заняла только послѣ удачно исполненной ею роли въ балетѣ „La Fonti“, сочиненія Мазилье, который вполне угадалъ талантъ этой замѣчательной мимистки. (Рис. 294).

Въ балетѣ „La Fonti“ были соединены граціозный, комическій и трагическій элементы. Розати мимировала превосходно. Она представлялась то обольстительною кокеткою, то страшною леди Макбетъ, правдиво передавая полныя трагизма сцены сумасшествія отъ любви.

Въ томъ же году появилась еще дебютантка Беретта. Въ балетѣ „Le diable à quatre“ она лихо протанцевала свой любимый танецъ мазурку и, не успѣвши разцвѣсть, завяла для искусства, не будучи въ состояніи конкурировать съ Розатти.

Тѣмъ временемъ, готовился къ постановкѣ грандіозный балетъ въ 3 дѣйствіяхъ и 5 картинахъ „Корсаръ“. На этотъ разъ Мазилье обратился за программой къ литератору С. Жоржу. Очень удачно разработанный сюжетъ, безъ всякаго фантастическаго элемента, былъ взятъ изъ реальной жизни. Въ этомъ грандіозно поставленномъ балетѣ (1856 г.) публикѣ понравилось все—исполненіе, сюжетъ, костюмы и декорации. Особенно красиво была поставлена гибель корабля въ открытомъ морѣ. (Рис. 295). Тутъ снова сдѣлана была попытка ввести вокальные номера, но осуществить это новшество опять не удалось.

Въ главной роли Медоры превосходно обрисовался характеръ таланта Розати. Блескомъ танцевъ и техническими трудностями она не щеголяла. Отъ земли почти не поднималась, но увлекала выразительною мимикой и красотою пластическихъ позъ. Современные критики сравнивали ея игру съ игрою лучшихъ драматическихъ артистокъ французской комедіи.

Мимикой она могла выразить самыя скрытыя чувства и искреннія сердечныя переживанія. Умница по природѣ, она обладала „говорящими“ глазами, много обѣщающей улыбкою и жгучимъ жестомъ. Позы ея были въ высшей степени выразительны.

Въ такомъ смыслѣ отзывалась объ этой артисткѣ вся парижская печать, признававшая, однако, что „классическіе“ танцы она исполняетъ зачастую, пренебрегая установленными требованіями чистаго искусства. Говорили, что она танцевала „пріятно“, но чрезмѣрно берегла себя, исполняя слишкомъ коротенькія варіаціи. Розати была грузна, потому по неволѣ должна была отдыхать послѣ каждаго антраша и пируэта.

Послѣ балета „Корсаръ“ успѣхъ Розати постоянно возрасталъ. При каждомъ выходѣ, ее засыпали букетами; одинъ изъ букетовъ, громаднхъ размѣровъ былъ обернутъ настоящими кружевами, цѣнность которыхъ, какъ увѣряли, равнялась 2—3 тысячамъ франковъ.

Мы неоднократно любовались этою артисткою, особенно когда она была въ Петербургѣ, гдѣ она создала роль Аспичинъ въ балетѣ „Дочь Фараона“. Наше мнѣніе о ней дѣлимъ на двѣ части. Какъ мимистка, она была превосходна; жгла сердца. Жестъ ея, плавный, при полномъ отсутствіи угловатости и рѣзкости, былъ удобопонятенъ и выразителенъ. Мимическіе ея рассказы выливались также краснорѣчиво, какъ устная, живая рѣчь талантливой драматической актрисы. Что же касается танцевъ, то они не были на





(Рис. 294 и 295).



высотѣ требованій, предъявляемыхъ къ приима-балеринѣ. Virtuозность и отчетливость въ танцахъ не были ея удѣломъ.

Во время танцевъ она приобѣгала нерѣдко къ лично со-



(Рис. 296).



чищеннымъ ею темпамъ, иногда коробившимъ чувство изящнаго. Между прочимъ, намъ памятно, какъ Розати, близко сомкнувши обѣ ноги съ вытянутыми внизъ носками, дѣлала рѣзкіі прыжокъ и послѣ довольно высокаго подъема, съ улыбкою на устахъ, упала на одну ногу; другая же нога оставалась на воздухѣ горизонтально поднятою. Ея темпы были дѣйствительно оригинальны, но они мало соответствовали ветхозавѣтнымъ канонамъ, завѣщаннымъ французскою школою. Однимъ она нравилась; другіе же не одобряли ея техническихъ изобрѣ-

теній. Мало свѣдущая въ искусствѣ публика поощряла ея смѣлые и рѣзкіе темпы. Любители же прекраснаго порицали пренебрежительное отношеніе къ постоянно нарушаемому ею изящному, классическому стилю. Когда Розати была еще не такъ грузна, какъ къ концу своей карьеры, то все ея танцы заставляли задумываться. Не кроется ли въ ея исполненіи зародыша какой либо новизны: не заключается ли въ нихъ задатковъ, которые могли бы пышно расцвѣсть, подобно новшествамъ, созданнымъ талантомъ Тальони?

Нѣтъ ли въ нихъ какого либо откровенія? Увы!

Все эти новопроявленные темпы оказались мишурой; то были исковерканные и обезображенные старые темпы, изъ прежнихъ чистыхъ превращенные въ нечистые.

Про Розати можно сказать, что она не принадлежала ни къ какой школѣ. Virtuозности, свойственной итальянцамъ, у нея не было; отъ земли она высоко не поднималась и цуанты ея нельзя было назвать стальными. Также не принадлежала она и къ французской школѣ, потому что все ея позы и жесты, хотя и были всегда осмысленны, но они не были проникнуты изяществомъ и тою граціей, которая составляли основу французской школы. Тѣмъ не менѣе, Розати была всюду любима. Въ пластическихъ жестахъ ея красивой фигуры заключались такія симпатичныя черты и такая привлекательность, что недостатки Розати какъ танцовщицы забывались. Благодаря же выдающемуся мимическому таланту Розати, имя этой красивой представительницы пластики должно быть поставлено въ разрядъ первоклассныхъ балеринъ.

Во время пребыванія Розати на сценѣ Большой Оперы, была приглашена итальянка К. Куки. Артистка эта должна была дебютировать въ „Лирическомъ театрѣ“. Директоръ Перрэнъ согласился дать ей дебютъ въ пьесѣ „Богъ и Баядерка“, первое представленіе которой должно было состояться не раньше, какъ черезъ полгода послѣ пробнаго экзамена К. Куки. Тѣмъ временемъ, вѣсть о прибытіи въ Парижъ новой талантливой балерины дошла до директора Большой Оперы. Послѣ предварительнаго испытанія, К. Куки было предложено заключить контрактъ на три года. Балерина, конечно, согласилась и



порвала свои отношенія съ Лирической Оперой. Этому обстоятельству не могъ простить артисткѣ директоръ Лирической Оперы Перрэнъ. Когда черезъ нѣсколько лѣтъ она снова предложила свои услуги тому же Перрэну, сдѣлавшемуся директоромъ Большой Оперы, то Перрэнъ ей рѣзко отказалъ, заявивши, что пока останется директоромъ, то ея пога больше не ступить на сцену Большой Оперы.

Клодинъ Куки сначала предложено было выступить во второстепенной роли „Гюль-нары“ въ балетѣ „Корсаръ“, гдѣ главная роль была предназначена Розати. Это предложеніе не осуществилось и дебютъ К. Куки состоялся въ хореографическомъ дивертисментѣ новой оперы Верди „Сицилійскія вечера“. (Рис. 296). Для своей соотечественницы итальянскій маэстро постарался написать прелестную музыку „Четыре времени года“. К. Куки, исполнявшая роль „Весны“, хотя и понравилась, но дальнѣйшаго ходу ей все таки не дали, такъ что парижскій репертуаръ ея былъ сведенъ на второстепенное мѣсто.

Дальнѣйшую свою артистическую дѣятельность сама Куки подробно описала въ изданныхъ ею на нѣмецкомъ языкѣ „Воспоминаніяхъ одной танцовщицы“. Въ этомъ повѣствованіи, К. Куки не поспешила наложить густыя, яркія краски на свое „торжественное“ пребываніе въ Вѣнѣ, Варшавѣ, Петроградѣ и другихъ городахъ. По ея словамъ, вездѣ ее принимали восторженно. Такое самовосхваленіе слѣдуетъ однако принимать съ крайнею осторожностью и автобіографіей К. Куки едва ли можно пользоваться, какъ достовѣрнымъ матеріаломъ. Мы лично и неоднократно видѣли танцующую К. Куки въ Вѣнѣ и Петроградѣ и можемъ засвидѣтельствовать, что артистка эта, пользовавшаяся расположеніемъ вѣнской публики, въ нашей столицѣ совсѣмъ не понравилась. Обладая значительно твердою техникою, она была лишена женственной граціи, столь необходимой для сценическаго успѣха балерины. Мимика ея была деревянная и не отличалась оживленіемъ. Съ нею въ Петроградѣ были дѣйствительно „любезны“ . . . . и только. Простую же любезность, оказавшую иностранкѣ, К. Куки въ своихъ воспоминаніяхъ подчеркнула, толкуя ее, какъ дань большому (?) таланту.

Одновременно съ Розати на Парижской сценѣ подвизалась танцовщица крупной величины Амалія Феррарисъ. Появилась она сначала въ Италіи, танцевала въ Вѣнѣ, Лондонѣ и въ 1856 году попала въ Парижъ, гдѣ дебютировала въ поставленномъ для нея балетмейстеромъ Мазилье новомъ балетѣ „Эльфы“. (Рис. 297).

Благородный стиль танца Феррарисъ привелъ въ во-



Г-жа Феррарисъ.

(Рис. 297).



сторгъ парижскую публику. Воздушные ея полеты напоминали лучшія времена Тальони. Удивительная виртуозность, а также и поразительная элевация составляли качества этой артистки, поражающей блескомъ своихъ исполнѣй корректныхъ классическихъ танцевъ. Въ четыре прыжка она перелетала громадную Парижскую сцену. Съ граціей она соединяла силу и блестящую виртуозность. Носки ея сравнивали съ „стальными“ стрѣлами, а прыжки по сценѣ называли подобными быстрымъ, рѣзкимъ движеніямъ нападающей пантеры. Имя Феррарисъ сразу было занесено въ золотую книгу хореграфической аристократіи.

Дебюты Феррарисъ не на шутку обезпокоили Розати, имѣвшую не болѣе полугода тому назадъ очень шумный успѣхъ въ „Корсарѣ“. При видѣ оваціи по адресу вновь прибывшей, Розати справедливо опасалась остаться въ тѣни, но дирекція, желая угодить какъ абонентамъ, такъ и обѣимъ артисткамъ, употребила значительную долю дипломатіи, чтобы уговорить обѣихъ артистокъ танцевать въ одномъ и томъ же балетѣ. Для этой цѣли, Мазилье сочинилъ (1857 г.) новое хореграфическое произведеніе „Марко Спада“ или „Дочь бандита“.

Долго не соглашались артистки на предложенное имъ хореграфическое состязаніе. Слезливая Феррарисъ плакала по цѣлымъ днямъ, а энергичная Розати волновалась не въ мѣру, опасаясь серьезной соперницы. Наконецъ, дѣло было налажено и дуэль балеринъ прошла благополучно. Побѣдительницы не было. Обѣ танцовщицы, благодаря галантности публики, имѣли одинаковый наружный успѣхъ, не смотря на то, что въ этомъ спектаклѣ виртуозность Феррарисъ рѣзко отдѣлялась отъ тяжеловѣсной Розати. Феррарисъ



Феррарисъ въ разныхъ роляхъ.

(Рис. 298).





Г-жа Феррарисъ и Е. Фіокръ и  
гг. Коралли и Мерантъ.

(Рис. 299).

оставалась на сценѣ Парижской Оперы до 1862 года. За это время для нея ставили ежегодно новыя балеты, въ которыхъ она продолжала восхищать публику легкостью своихъ танцевъ, по справедливости заслуживши названіе второй Тальони.



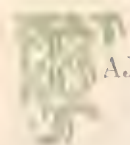
Тарантелла изъ бал. „Мессинская звѣзда“. (Рис. 300).

изъ Италіи славившагося тамъ балетмейстера Борри, которому поручено было поставить для Феррарисъ новый балетъ „Мессинская звѣзда“. (Рис. 301). На постановку денегъ не пожалѣли. Не смотря на сдѣланныя затраты, этотъ балетъ, съ сильнымъ итальянскимъ пошибомъ, не пришелся по вкусу абонентамъ Большой Оперы, признавшимъ, что онъ былъ лишенъ того изящества, которое составляло красоту французскаго стиля. Неудачная постановка „Мессинской звѣзды“ ярко подчеркнула, на сколько тверды и устойчивы были традиціи Большой Оперы, не допускавшей отступленій отъ установившагося взгляда на сценическую хореографію.



Сцена изъ 3 д. „Бронзовый конь“. (Рис. 301).





АЛЕТЪ „Марко Спада“ былъ послѣднимъ произведеніемъ, поставленнымъ на сцену балетмейстеромъ Мазилье.

Въ исторіи балета, хореографъ этотъ (рис. 302) занялъ довольно видную страницу. Началъ онъ свою карьеру танцовщикомъ въ Бордо. Оттуда, онъ приглашенъ былъ въ Парижъ, на театръ С. Мартенскихъ воротъ, чтобы дублировать знаменитаго комика Мазюрке, которому онъ рабски подражалъ. Печально влачилъ онъ тутъ свое существованіе. Случай помогъ ему выдвинуться. Въ мелодрамѣ „Военно-плѣнные“ онъ лихо протанцевалъ мазурку. Ловкость, не лишенная граціи, была замѣчена и Мазилье былъ приглашенъ въ „Большую Оперу“, гдѣ ему поручена была роль въ балетѣ „Манонъ Леско“. Хотя игра его оказалась достаточно выразительною, но онъ все таки не могъ замѣнить уѣхавшаго на гастроли въ Лондонъ чудеснаго мимика Фердинанда, которому онъ подражалъ довольно удачно. Съ этого времени началась карьера Мазилье и какъ балетмейстера.



Мазилье въ бал. „Искушеніе“.

(Рис. 302).

Онъ поставилъ массу удачныхъ и неудачныхъ балетовъ, ни мало впрочемъ не заботясь объ обновленіи старыхъ формъ. Новаторомъ Мазилье не былъ. Онъ шелъ по установленнымъ шаблонамъ.

Въ каждомъ своемъ балетѣ, Мазилье заботился о „выигрышныхъ“ для артистовъ роляхъ. Мастерски прилаживался къ характеру имѣвшагося въ его распоряженіи балетнаго матеріала. Ставилъ обязательное „pas d'action“, а также варіаціи для солистокъ. Пантомима въ его балетахъ была достаточно прозрачная и понятная.

Главный недостатокъ Мазилье заключался въ томъ, что онъ рѣшительно не могъ управлять массами. При постановкѣ кордебалетныхъ танцевъ и компановкѣ группъ, онъ постоянно путалъ, долго не умѣя приспособиться и опредѣлить, откуда слѣдовало начинать и гдѣ нужно было остановиться. Онъ очень красиво сочинялъ отдѣльныя и классическія варіаціи для солистокъ. Всѣ же „балабиле“ его были не изящны и перепутаны. Мазилье называли балетнымъ Галевн. Чудный композиторъ, авторъ музыки къ оперѣ „Жидовка“, превосходно писалъ отдѣльные для пѣнія номера, но, подобно Мазилье, постоянно затруднялся въ сочиненіи хоровъ, которые перѣдко выходили у него „безформенными“. Такимъ былъ въ балетѣ и Мазилье.

Въ талантѣ Мазилье было много общаго съ талантомъ Перро, но послѣдняго хореографа во всякомъ случаѣ слѣдуетъ поставить значительно выше Мазилье. Во всѣхъ твореніяхъ Перро видно было строго послѣдовательное развитіе идеи, всегда осмысленной и понятной; у Мазилье же этого качества не доставало. Многіе балеты, собственнаго его сочиненія, были чрезмѣрно перегружены не всегда удачною фантазіей; гоняясь за эффектнымъ сценическимъ положеніемъ, Мазилье забывалъ о правдѣ, потому перѣдко служилъ мишенью для сатиры.

**П**ОСЛѢ Мазилье, мѣсто балетмейстера въ Парижской оперѣ занялъ Люсьенъ Петипа, который пользовался любовью публики, какъ превосходный танцовщикъ. (Рис. 303).

Онъ былъ изящнымъ представителемъ классической школы; танцы его отличались всегда элегантною и корректною. Съ нимъ охотно танцевали „pas de deux“ всѣ балерины, потому что артистъ этотъ былъ красивымъ и ловкимъ партнеромъ, незамѣтно





Л. ПЕТИПА.  
(Рис. 303).

для публики умѣвшимъ поддерживать танцовщицу въ самыхъ трудныхъ и эффектныхъ темпахъ и положеніяхъ.

Въ качествѣ балетмейстера Л. Петипа дебютировалъ поставленнымъ имъ балетомъ изъ индійской жизни „Сакунтала“. Не смотря на то, что программа была составлена Т. Готье, балетъ успѣха не имѣлъ. Не поддержала его и участвовавшая въ немъ Феррарисъ, заявившая въ „Оперѣ“ первенствующее мѣсто послѣ отъѣзда въ Италію К. Розати.

Его талантъ цѣнили и въ Миланскомъ театрѣ ла Скала. Въ ранней молодости подвизался онъ въ Испаніи, гдѣ пользовался большимъ успѣхомъ какъ на сценѣ, также и какъ покоритель женскихъ сердецъ. (Рис. 304). Ухаживаніе же его за страстными испанками не всегда сходило благополучно. Ему дважды приходилось драться на дуэли.

Вернувшись въ Парижъ, Люсьенъ Петипа получилъ приглашеніе на сцену Большой Оперы, гдѣ и оставался до конца своей жизни. Въ 1858 году, онъ возведенъ былъ въ званіе балетмейстера и ему поручено было поставить балетъ „Сакунтала“, съ сюжетомъ, взятымъ изъ одной индійской драмы. Хотя программа и была составлена знатокомъ этого дѣла Т. Готье, но балетъ успѣха не имѣлъ; не поддержало и участіе въ немъ балерины Феррарисъ.

Слѣдующимъ произведеніемъ Л. Петипа былъ одноактный балетъ „Граціоза“ (1861 г.), имѣвшій громадный успѣхъ. Онъ выдержалъ около сотни рядовыхъ представленій и снова возобновилъ его въ 1871 году. Главную роль создала Феррарисъ, показавшая въ этомъ балетѣ всю прелесть своего классическаго таланта.

Въ этомъ же году имъ поставленъ также одноактный балетъ „Le marché des innocents“ (Парижскій рынокъ). Въ постановкѣ этого балета много способствовалъ братъ его петроградскій балетмейстеръ Маріусъ Петипа, старавшійся примѣнить танцы сообразно способностямъ и таланту его жены, граціозной русской танцовщицы М. С. Петипа, дебютировавшей на сценѣ Большой Оперы.

Несчастный случай на Императорской охотѣ выпудилъ Л. Петипа на нѣкоторое время отрѣшиться отъ своихъ занятій. Благодаря нечаянному выстрѣлу одного изъ охотниковъ, цѣлый зарядъ дроби попалъ въ ногу Петипа.

Послѣ долгаго промежутка времени, Л. Петипа снова поручено было поставить балетъ „Намуна“ съ музыкой „будущности“ композитора Лало. Неудачное произведеніе это быстро сошло съ репертуара и Л. Петипа удалился на покой, получивши двойную пенсію. Одну за заслуги по сценической дѣятельности, другую за обученіе танцамъ Императорскаго наследнаго принца.

Какъ балетмейстеръ Л. Петипа не отличался какою либо оригинальностью. Его можно на-



М. ПЕТИПА.  
(Рис. 304).





(Рис. 305).

— Но вѣдь это долго будетъ продолжаться?  
 — Что же дѣлать! Теперь въ салонахъ на балахъ не танцуютъ, а ходятъ . . . но и ходить надо выучиться . . . По манерѣ ходить, надо чувствовать, что танцуешь . . . Это тоже самое, что и птица . . . когда она ходитъ, то чувствуешь, что у нея есть крылья. Въ этомъ отношеніи Л. Петипа былъ такой же педантъ, какъ и всѣ его собраты—„профессоры“ танцевъ.

звать миниатюристомъ танцевальнаго искусства. Онъ былъ мастеръ на постановку небольшихъ, граціозныхъ хореграфическихъ блесковъ вродѣ „Граціозы“, „Парижскаго рынка“ и оперныхъ дивертисментовъ, но на созданіе чего либо самостоятельнаго у него таланта не хватало, потому въ исторіи балета онъ не оставилъ почти никакого слѣда.

Кромѣ занятія на сценѣ, Л. Петипа имѣлъ большую въ Парижѣ практику, какъ учитель салонныхъ танцевъ. Увѣряютъ, что будто бы ему принадлежитъ „изобрѣтеніе“ распространившагося по всему міру салоннаго танца „польки“. Это свѣдѣніе, повторенное неоднократно въ печати, лишено всякаго основанія; въ этомъ сознавался и самъ Л. Петипа.

Какъ преподаватель танцевъ, онъ составилъ себѣ изрядную репутацію. Когда лица изъ общества приходили къ нему съ просьбою выучить „вальсу“, „полькѣ“ или какому нибудь другому танцу, то Л. Петипа всегда отвѣчалъ: хорошо! но сначала приступимъ къ элементарнымъ школьнымъ занятіямъ. Прежде всего, надо выучиться дѣлать движенія, изъ которыхъ составленъ каждый танецъ—glissés, jetés, bat-tus и пр., а потомъ, когда вы познаете эту мудрость, то вы въ состояніи будете исполнить все, что вамъ только вздумается . . .



Во время пребыванія Феррарисъ въ Парижѣ, изъ числа балетныхъ артистокъ „Большой Оперы“ выдвинулась молоденькая танцовщица Эмма Ливри (настоящая ея фамилія Эмаро).

Она дебютировала въ балетѣ „Сильфида“. Въ памяти многихъ абонентовъ еще не изгладилось воспоминаніе о Тальони въ этой роли, потому считали, что Э. Ливри напрасно избрала для своего дебюта коронную роль знаменитой „Сильфиды“. (Рис. 306). Невольныя сравненія могли быть неблагоприятны; но дебютантка не побоялась сравненій и . . . восторжествовала. Всѣмъ былъ признанъ ея симпатичный талантъ. Благородныя манеры французской школы, при поразительной элеванціи, сразу выдвинули эту артистку на первый планъ.

Дирекція тотчасъ же заключила съ нею въ 1859 году кон-



Э. ЛИВРИ.  
Съ фотографіи.  
(Рис. 306).

**THEATRE IMPERIAL DE L'OPERA**  
 Le spectacle sera ouvert à 7 heures.  
 156. Aujourd'hui LUNDI 26 Novembre 1860.  
 POUR LA RENTREE DE **EMMA LIVRY**  
 PREMIERE REPRESENTATION  
**LE PAPILLON**  
 Ballet-Pantomime en DEUX actes et QUATRE tableaux  
 M<sup>lle</sup> **EMMA LIVRY** remplira le rôle de Farfalle.  
 Distribution:  
 Diable: M. DEBANTE.  
 Le Fée Héros: M. MARQUET.  
 M. DUTY. Daniel B.-y. M. LEMANT.  
 M. LEFEVRE. Asie: M. CORNET.  
 M. STOIKOFF. Héroïne: M. JULES.  
 M. SCHLOSSER. Le Fée des Péchés: M. BINGO.  
 M. HAUPERT. Le Fée des Héros: M. TROUVAILLE.  
 BALLETS:  
 M. BAUCHET, CORAILLI, M. NATHAN, SAVEL, MONCELET, MORAND,  
 GENAT, CARABIN, FLORE, BASATTE, LAMY, REAUBRAND,  
 THIBERT, BRACH S<sup>r</sup>, M. MILLOT.  
**LUCIE DE LAMMERMOOR**  
 Opéra, paroles de MM. A. ROYER et G. VAZ, musique de DONIZETTI.  
 M<sup>lle</sup> **VANDENHOVEL-DUPREZ** jouera le rôle de Lucie.  
 Les autres rôles seront joués par les artistes du Théâtre.  
 Le Bureau de l'Opéra, rue d'Orléans, au coin de la rue Cassini, est ouvert de 10 à 6 h.

(Рис. 307).

трактъ на три года. Изъ имѣющейсѣ у насъ копій съ этого контракта видно, что по случаю несовершеннолѣтія Эммы онъ былъ подписанъ съ согласія ея матери Эмаро, съ платою въ первый годъ 18,000 франковъ, во второй 24,000 и въ третій 30,000 франковъ. Для нея въ 1860 году былъ поставленъ балетъ „Бабочка“. Программу къ этому балету, поставленному Маріей Тальони, написалъ С. Жоржъ (рис. 307). Произведеніе это выдержало полсотни представленій. Осуждали только музыку Оффенбаха. Ее находили слишкомъ тривіальной и „легкомысленной“. Дебютантка имѣла выдающійся успѣхъ и сдѣлалась опасной соперницей Амаліи Феррарисъ, которая, протанцовавши въ неудачномъ балетѣ итальянца Борри „Мессинская невѣста“ (1861 г.), въ скоромъ времени покинула Парижъ, оставивши по себѣ прекрасное воспоминаніе. Мѣсто первой танцовщицы Парижской Оперы осталось вакантнымъ и его съ честью заняла восходившая новая, яркая звѣздочка Э. Ливри, создавшая чудесный образъ „Бабочки“.





Эмма Ливри — Фарфали

(Рис. 308).

Благодаря воздушности танцевъ, ей предсказывали карьеру Тальони. (Рис. 308). Но этому не суждено было осуществиться. Не долго пришлось ей остаться на сценѣ. Несчастная

артистка, въ буквальномъ смыслѣ, сгорѣла во время генеральной репетиціи „Фееллы“. Ея газовыя тюники загорѣлись отъ лампы, и Эмма Ливри скончалась отъ ожоговъ въ страшныхъ мученіяхъ. (Рис. 310). Объ этомъ ужасномъ случаѣ намъ разсказывалъ очевидецъ Люсьенъ Петина, присутствовавшій на этой репетиціи. Несчастная балерина представляла собою живой факель. Она металась по сценѣ, отъ чего пламя только усиливалось и несчастную невозможно было спасти. Люсьенъ Петина уступилъ мнѣ доставшуюся ему булавку съ лапше-лазуревымъ шарикомъ, на которомъ была вдѣлана брилліантовая звѣздочка. По его словамъ, пламя было такъ сильно, что воткнутая въ волосы золотая булавка эта



Карриатура на Э. Ливри.  
(Рис. 309).

накалилась на головѣ артистки до такой степени, что до булавки нельзя было дотронуться.

Нѣчто фатальное крылось въ этомъ случаѣ. По распоряженію дирекціи, всѣ танцовщицы обязаны были носить свои легкія юбки изъ особенно приготовленной нескороумой матеріи „carteronine“. Эмма Ливри не хотѣла подчиниться этому распоряженію и даже собственноручною подписью удостовѣрила свой отказъ. Ея рѣзкое письмо, копію съ котораго прилагаемъ, хранится въ архивѣ Оперы. Не смотря, однако, на такой разительный примѣръ неосторожности, ни одна изъ балеринъ не хотѣла надѣвать нескороумыхъ тюниковъ. Феррарисъ, бывшая чуть ли не свидѣтельницею того, какъ горѣла Ливри, все таки громко заявляла: „Нѣтъ! не надѣну я этихъ нелѣпыхъ тюниковъ! Предпочитаю сгорѣть, подобно Эмми Ливри!“

Несчастье съ Э. Ливри было не единичное. На одной изъ репетицій балета „Бабочка“ у танцовщицы Барратъ загорѣлись тюники. Къ счастью огонь былъ быстро потушенъ и артистка отдѣлалась незначительными ожогами, не имѣвшими серьезныхъ послѣдствій.



Несчастье съ Ливри. (Рис. 310).





Je tiens absolument, Monsieur  
à Danser les premières représentations  
du ballet avec mes pupilles de  
tous ordres et je prends sur  
moi la responsabilité de tout  
ce qui pourrait en résulter.  
Pour le dernier ballet je le  
danserai avec un pupille cartonné  
je ne puis pas m'espérer à  
des pupilles qui seraient laides ou  
qui n'auraient pas l'air convenable.  
Je trouve que l'administration  
a raison dans le changement  
qu'elle vient opérer au sujet  
de quelques représentations.



Demandez-moi même à quel  
la substitution... pour que  
ne puisse pas à l'effet de  
certains ce que je crains

With compliments en pressis

Emma Lacy

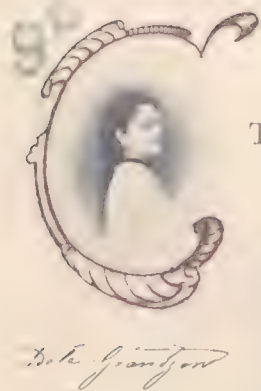
Vendredi 23 9<sup>h</sup> 1860





XXV.

Зина Рипаръ. — Иностранныя дебютантки. — Марія Петипа. — Балетъ „Парижскій рынокъ“. — М. Муравьева. — Ея успѣхъ въ „Діаволинъ“. — Балетъ „Немея“. — С. Леонъ и Сальвиони. — Фіоретти. — Свойство ея таланта. — Второстепенная танцовщица Фіокръ. — Дебюты Гранцевой. — Громадный ея успѣхъ въ балетѣ „Ручей“ и въ „Корсаръ“. — С. Леонъ — покровитель Гранцевой. — Дѣятельность С. Леона и его значеніе. — Балетъ „Копелія“ и балерина Бозаччи.



ВЪ УХОДОМЪ Феррарисъ въ семидесятыхъ годахъ, на сценѣ Большой Оперы довольно долго не было ни одной „первой танцовщицы“. Прежнія хореографическія знаменитости отдыхали на лаврахъ, окончательно покинувши артистическую карьеру. Тальони давно перестала быть Сильфидою, сдѣлавшись преподавательницею танцевъ въ Лондонѣ. Фанни Эльслеръ жила въ Вѣнѣ скромною гражданкою; сестра ея Тереза, вдова принца прусскаго Адальберта, находилась въ Берлинѣ. Розати спокойно проживала то въ Парижѣ, то на собственной виллѣ въ Каннѣ, окруженная вывезенными ею изъ Россіи моськами, подаренными ей ея покровителемъ княземъ Д., который чуть ли не до конца дней своихъ не забывалъ создательницу въ Петроградѣ роли Аспичин, въ балетѣ „Дочь Фараона“. Ежепедѣльно посылалъ онъ ей изъ Россіи жестянки съ икрою, которую эта танцовщица обожала.

Карлотта Гризи простилась съ Виллисами, чтобы поселиться въ Женевѣ; Амалія Феррарисъ промѣняла карьеру танцовщицы на скромную семейную жизнь съ своимъ мужемъ во Франціи. Долго сохранившая свою красоту, Ф. Черрито безповоротно простилась съ жизнью танцовщицы. Проживая въ Парижѣ въ собственной виллѣ, расположенной въ Булонскомъ лѣсу, она прославилась своимъ гостепріимствомъ. Своихъ вѣрныхъ друзей она часто угощала любимыми ею итальянскими макаронами, которыя у нея готовились мастерски, по ея личному указанію.

Дирекція Парижской Оперы не спѣшила замѣнить уѣхавшую Феррарисъ. Довольствовались гастролершами, которыя пріѣзжали совсѣмъ не съ цѣлью получить прочный, долговременный ангажементъ, а съ желаніемъ создать себѣ европейскую репутацію.

Лучшею классической балериной была въ то время русская артистка Зина Рипаръ. (Рис. 311). Въ Петроградѣ она блистательно дебютировала въ „Жизели“ и въ „Сатанилѣ“. Не долго, однако, оставалась она въ столицѣ Сѣвера. Ее тянуло въ Парижъ. На



сцену Большой Оперы ей не сразу удалось попасть. Она съ громаднымъ успѣхомъ исполняла классическіе танцы въ разныхъ фееріяхъ. На ней женился танцовщикъ Большой Оперы Мерантъ, благодаря вліянію котораго она была переведена на первую Парижскую сцену, гдѣ долго оставалась въ качествѣ „профессора танцевъ“ въ младшихъ классахъ. Она попала въ Оперу только послѣ того, какъ ея талантъ вполне изящнаго стиля ярко высказался въ фееріяхъ театра С. Мартенскихъ воротъ.

За неимѣніемъ крупныхъ балеринъ, вышедшихъ изъ Парижской Академіи танцевъ, всѣмъ мало мальски даровитымъ пріѣзжимъ артисткамъ дирекція Оперы охотно давала дебюты.

Первою дебютанткою (1861 г.) была прибывшая изъ Петрограда съ мужемъ своимъ, балетмейстеромъ Маріусомъ Петипа, русская танцовщица Марія Петипа. Для красавицы дебютантки Люсьенъ Петипа сочинилъ и въ самое короткое время поставилъ одноактный балетъ „Le marché des innocents“, извѣстный въ Петроградѣ подъ названіемъ „Парижскій рынокъ“. Это была красивая жанровая картинка, приспособленная балетмейстеромъ



ЗИНА РИШАРЬ.  
(Рис. 311).

къ складу очень скромнаго, но вмѣстѣ съ тѣмъ граціознаго таланта дебютантки. (Рис. 312).

Кромѣ этого балета, Марія Петипа выступала еще въ „Своенравной жепѣ“ (Le diable à quatre) и уѣхала обратно на родину. Парижу она не понравилась. Въ техническомъ отношеніи она была очень слабо развита. Природа наградила ее превосходною фігурою, пригодною для пластическихъ художественныхъ позъ. Во всѣхъ движеніяхъ она была очень граціозна, но была создана не для танцевъ, къ которымъ въ то время начали предъявлять значительныя требованія виртуозности. Не имѣя „элеванси“, М. Петипа не могла похвастаться и силою пуантовъ; красивы и изящны были ея маленькія ножки, но ихъ называли „мягкотѣлыми“, какъ бы „ватою набитыми“.

Не пріобрѣтя себѣ въ Парижѣ славы, милостивая М. Петипа вернулась въ Петроградъ, гдѣ нашла прежній кругъ поклонниковъ ея таланта, значительно развившагося впослѣдствіи въ особо граціозныхъ формахъ мимики и

пластики. Свою художественную красоту она пріобрѣла благодаря упорнымъ стараніямъ ея заботливаго мужа, преподавателя Маріуса Петипа.

Въ 1863 году съ Люсьеномъ Петипа вступилъ въ конкуренцію вновь приглашенная балетмейстеромъ очень заурядный танцовщикъ С. Леонъ, который, однако, быстро пріобрѣлъ вліяніе на движеніе хореграфическаго искусства въ „Большой Оперѣ“. По его рекомендаціи, дирекція приглашала на первыя роли цѣлый рядъ балеринъ, остававшихся впрочемъ въ Большой Оперѣ очень незначительное время. Имъ давались дебюты, но какъ бы успѣшны ни были ихъ выступленія, артистки все таки не по долгу оставались на Парижской сценѣ.

Былъ данъ дебютъ (1863 г.) русской танцовщицы Муравьевой, талантъ которой С. Леонъ сумѣлъ справедливо оцѣнить во время пребыванія его въ Петроградѣ.

Полагаемъ небезинтереснымъ привести нѣсколько документальныхъ данныхъ о пребываніи Муравьевой въ Парижѣ.

С. Леонъ лично жаждалъ снова попасть на сцену Б. оперы балетмейстеромъ. Ему



въ этомъ помогъ ангажементъ русской танцовщицы Муравьевой, слава о которой дошла и до Парижа.

Изъ письма (февр. 1863 г.) С. Леона къ директору Б. оперы Перрену \*), видно, что онъ усердно предлагалъ ему свои услуги, при этомъ онъ заявлялъ, что „Муравьева поручена ему дирекціей петербургскихъ театровъ съ тѣхъ поръ, какъ она сдѣлалась первою танцовщицею“. Она создала себѣ репутацію въ своихъ произведеніяхъ, писалъ С. Леонъ, поэтому, полагаю, что Муравьева будетъ счастлива, если я буду состоять при ней на незнакомой для нея сценѣ, въ самый важный моментъ ея „карьеры“.

„Она танцуетъ „Метеору“, балетъ моего сочиненія, вполне подходящій къ ея таланту. Рекомендую этотъ балетъ, поясняю, что постановка на сцену недорога, но преисполнена новыми эффектами. Если вамъ угодно будетъ измѣнить названіе, сохранивши главныя положенія, сочиненныя для Муравьевой, то могу гарантировать большой успѣхъ. Музыка Пуни и Пинто мелодична, прекрасна. Если перемѣны будутъ не особенно велики, то въ 15 дней я буду въ состояніи его поставить. Въ немъ 2 дѣйствія и 4 картины. Последняя декорация потребуетъ нѣкоторыхъ затратъ; первые три вызовутъ очень незначительныя издержки“.

„Разрѣшеніе отпуска изъ Петербурга будетъ дано мнѣ немедленно, если вы непосредственно обратитесь въ петербургскую дирекцію, такъ какъ всѣ желаютъ, чтобы я лично сопровождалъ русскую артистку и помогалъ ея дебютамъ на Парижской сценѣ“.

Тѣмъ временемъ, Муравьева черезъ агентство Верже послала свой портретъ Перрену и ангажементъ ея состоялся: вмѣстѣ съ нею былъ приглашенъ и С. Леонъ.

Въ маѣ 1863 года. Муравьева дебютировала въ Б. Оперѣ, въ балетѣ „Жизель“. Успѣхъ рус-

\*) Свѣдѣнія о Муравьевой и С. Леонѣ мы почерпнули изъ писемъ этихъ артистовъ, хранящихся въ архивѣ Большой Оперы.



„ПАРИЖСКІЙ РЫНОКЪ“ Сцена 1.

МАРІА ПЕТИПА.  
(Рис. 312).



ской артистки былъ полный. Шумные спектакли съ Муравьевой воскресли въ памяти абонентовъ лучшія времена Тальони и Эльслеръ.

Русская артистка (рис. 313) произвела на парижскую публику чарующее впечатлѣніе. Газеты дали объ ней самые восторженные отзывы. Между прочимъ, въ газетѣ „Фигаро“ пользовавшійся значительнымъ авторитетомъ критикъ В. Жувэнъ, давая отчетъ о дебютѣ Муравьевой, нашелъ, что въ ея танцахъ съ Мерантомъ заключается совершенно оригинальный, созданный артисткою стиль. „Она сразу какъ бы успокаиваетъ „фурію“ своего исполненія; она прерываетъ темпъ такими „rallentando“, какими щеголяютъ пѣвцы, оканчивая свои арии. Грація и легкость въполнѣ опредѣленныя и законченныя. Можно подумать, что это богиня, которая, желая ступить на облако, какъ будто оцупываетъ удобное для постановки ногъ мѣсто, съ дѣтскою наивною скромно и едва приподнимая свои газовыя тюники“.

„Муравьева, писали критики, мала ростомъ и щелушна на видъ; но ноги ея мускулисты и ихъ линіи рѣзко обрисованы. Лицо ея напоминаетъ ту герцогиню въ Версали, заостренный внизъ носъ которой придаетъ ей видъ попугая, клюющаго вишню. Улыбается она полнымъ ртомъ; физіономія очень выразительна. Не смотря на всю неправильность общей фигуры, Муравьева очень симпатична“.



М. МУРАВЬЕВА.  
(Рис. 313).

Черезъ два мѣсяца послѣ перваго дебюта С. Леономъ былъ поставленъ для Муравьевой новый балетъ „Діаволина“.

Нѣкоторая часть независимой печати отнеслась къ этому балетнику не особенно доброжелательно. Она выпустила С. Леопа за длинноты не очень-то понятныхъ мимическихъ сценъ, вызывавшихъ у зрителей „зѣвоту“. Удаченъ былъ танецъ Муравьевой съ „сѣтью“. Что же касается военнаго дивертисемента, то онъ послужилъ во вредъ всей пьесѣ. Писали, что „балетмейстеръ, одѣвши Діаволину (Муравьева) маркизанткою, заставилъ ее исполнить странные, эксцентричныя танцы, сопровождаемые разными громкими „га“ и „fla“, прировнявши благородную оперную сцену къ самому низменному, уличному театру“.

Не смотря на это, балетникъ довольно долго продержался на репертуарѣ и Муравьева имѣла въ немъ значительный успѣхъ; но въ бочку медовыхъ похвалъ все таки вливали ложку дегтя. Писали, что танцовщица эта съ за-

остреннымъ профилемъ походить на „тѣнь“, сотканную изъ мускуловъ и значительнаго количества костей. Сравнивали съ музыкальной табакеркой. Когда смотришь на табакерку, то обращаешь вниманіе не столько на музыку, сколько на движущійся цилиндръ и только впослѣдствіи начинаетъ нравиться и мелодія. Точно также и у Муравьевой. Поэзія танцевъ торжествуетъ только „въ послѣдствіи“.

Дѣйствительно, некрасивая лицомъ съ непропорціонально длиннымъ носомъ, Муравьева все таки сумѣла плѣнить парижанъ, что, конечно, слѣдуетъ приписать ея блестящей строго классической Technikѣ и замѣчательной ритмичности ея движеній.

Несмотря на нѣкоторую двойственность въ отзывахъ о Муравьевой, директоръ Перренъ рѣшилъ возобновить съ нею контрактъ и на будущій (1864 г.) сезонъ.

Но артистка довольно продолжительное время не могла получить въ Петроградѣ надлежащаго разрѣшенія для принятія ангажемента.

О дѣятельности Муравьевой, Перренъ былъ всегда освѣдомленъ при посредствѣ профессора танцевъ петроградскаго театральнаго училища Гюгэ, который въ качествѣ учителя Муравьевой былъ озабоченъ (не безъ выгоды для себя лично) дальнѣйшими успѣхами своей



ученицы. Между прочимъ, онъ писалъ (октябрь 1863 г.), что директоръ театровъ гр. Борхъ не благосклонно относится къ вторичному отъѣзду Муравьевой въ Парижъ. Гюгэ писалъ, что въ его присутствіи гр. Борхъ заявилъ Муравьевой: „Вамъ и въ первый-то разъ совершенно не надо было ѣхать въ Парижъ. Зачѣмъ это? Для русской артистки—лишнее“...

Гюгэ въ своихъ письмахъ къ Перрену не переставалъ восхвалять Муравьеву. Онъ сообщилъ объ ея успѣхахъ въ „Теопидѣ“, „Пакереттѣ“, „Фіаметтѣ“, заявляя, что при вторичномъ пріѣздѣ въ Парижъ она съ честью поддержитъ свою репутацію. При этомъ, Гюгэ заявилъ, что, послѣ того, какъ Императоръ Александръ II лично похвалилъ Муравьеву, отношенія директора Борха къ этой танцовщицѣ значительно измѣнились. Ей предложено 50,000 франковъ и бенефисъ. Въ то же время, Гюгэ рекомендовалъ Перрену пригласить московскую танцовщицу Лебедеву, увѣряя, что артистка эта понравится парижской публикѣ даже въ значительно большей степени, чѣмъ Муравьева.

Наконецъ Перренъ написалъ Муравьевой (февраль 1864 г.), что онъ ее вновь приглашаетъ и поручаетъ ей роль въ „Богъ и баядергъ“, причемъ композиторъ Оберъ согласился сдѣлать тѣ измѣненія, которыя потребуются при постановкѣ танцевъ, сообразованныхъ съ ея талантомъ.

Этому предположенію, однако, не суждено было осуществиться и Муравьева вторично появилась на парижской сценѣ въ роли „Жизели“. Ее встрѣтили дождемъ цвѣтовъ. Эта выходящая изъ ряда обыкновеннаго овація была отмѣчена въ печати, какъ исполнѣ заслуженная дань громадному таланту „добродѣтельной“ русской артистки. Триумфъ былъ полный.

Въ отчетѣ о дебютѣ Муравьевой, напечатанномъ въ газетѣ „Patrie“, приведена параллель таланта русской артистки съ талантомъ первой балерины Ампы Боскетти, танцовавшей одновременно на оперной сценѣ: „Олимпъ достаточно великъ для двухъ богинь. Обнявшись другъ съ другомъ, Боскетти и Муравьева не будутъ соперницами. Итальянка представляетъ собою силу, могущество; русская—легкость и воздушность. Жизель-Муравьева—полуженщина, полутѣнь. Это видѣніе, это блѣдное облако, плавающее надъ туманнымъ горизонтомъ“.

Къ восторженнымъ похваламъ критикъ одной газеты добавилъ, что Муравьева отличается въ частной жизни „добродѣтелью, совѣтъ не свойственной для танцовщицы“. Виѣ театра, по его словамъ, она ведетъ самую скромную жизнь и постоянно повторяетъ о своемъ желаніи поступить въ монастырь. Только увѣщаніямъ ея матери, хореографія обязана, что на сценѣ осталась одна изъ лучшихъ ея представительницъ.

Съ Муравьевой былъ возобновленъ контрактъ на нѣсколько мѣсяцевъ и слѣдующаго 1864 года.

Для обновленія ея репертуара, былъ поставленъ балетъ С. Леона „Немея“ (онъ же „Фіаметта“, „Саламандра“). Газета „Фигаро“ помѣстила очень уклончивый отзывъ объ исполненіи этой роли. (Рис. 314).

Незадолго передъ тѣмъ восхвалявшая Муравьеву „за грацію и воздушность“ газета впала въ полное противорѣчіе съ собою. Послѣ „Немея“ „Фигаро“ охарактеризовала талантъ Муравьевой совершенно въ обратномъ смыслѣ противъ прежнихъ о ней отзывовъ.

Въ „Фигаро“ писали, что „Немея“—это хореографическое одѣяніе, скроенное С. Леономъ по мѣркѣ таланта Муравьевой. Этотъ талантъ дѣйствительно оригиналенъ. Особенность балерины состоитъ въ томъ, что она „творитъ“ умноженные, легкіе, живые, каприз-



М. МУРАВЬЕВА.

(Рис. 314).





(Рис. 315).

ные скачки, придающіе танцамъ подвижность птички. Для исполненія ихъ русская балерина пользуется не крыльями, а своими быстрыми ножками. Она скачетъ то вправо, то влево съ стремительностью, ослѣпляющею зрителей. Эти движенія нельзя назвать „порханіемъ“ надъ землею. Исполненный ею „Колыбельный танецъ“ (La berceuse) даетъ полное представленіе о стилѣ и характерѣ ея таланта. Она какъ будто просыпается послѣ сладострастной игры; постепенно переходитъ къ неожиданнымъ движеніямъ, дѣлаетъ паузу и затѣмъ снова „творить“ свои мелкія па, подобно быстролетной падающей звѣздѣ, своимъ блескомъ ярко озарившей заснувшій горизонтъ.

Послѣ этой похвалы, въ бочку меду была снова влита ложка дегтю.

„При всѣхъ своихъ достоинствахъ, продолжаетъ газетный критикъ, въ танцахъ Муравьевой имѣется одинъ существенный недостатокъ. Она однообразна и во всѣхъ балетахъ похожа на себя. Чувствуется, что ея „эффекты“ заранее подготовлены. Тайнами искусства, чтобы удивить и поразить воображеніе зрителя, она владѣетъ вполне. Но этого недостаточно: у виртуозности всегда ска-

зываются острые углы, которые необходимо округлять; эти то углы особенно замѣтны у Муравьевой, въ талантѣ которой „грація“ находится только въ зародышѣ. На стальной ея ногѣ нѣтъ признаковъ „бархатистости“. Русская артистка танцуетъ такъ, какъ сражалась амазонка,—забывая, что она должна быть на сценѣ прежде всего... женщиной“.

Этотъ отзывъ о танцахъ Муравьевой слѣдуетъ признать довольно безпристрастнымъ и правдивымъ. Мы, лично, слѣдили за всей карьерой Муравьевой въ Россіи и признаемъ, что приведенная нами характеристика сдѣлана лицомъ, понимающимъ искусство, потому всѣ прежніе льстивые о „воздушно-сти“ Муравьевой отзывы слѣдуетъ считать не болѣе какъ „общими фразами“, которыми мало свѣдущіе хроникеры, безъ разбора, обыкновенно награждаютъ каждую танцовщицу. Намъ лично много разъ приходилось восторгаться симпатичнымъ талантомъ этой артистки, какъ превосходною представительницею „terre à terre“, которая отъ земли поднималась не легко, а тяжело. На своихъ твердыхъ, какъ металлъ, пуантахъ, она „шле-ла кружева“ самыхъ сложныхъ и изящныхъ рисунковъ, отчеканивая красивѣйшіе узоры. Во второмъ дѣйствіи „Жизели“ Муравьева не летала какъ птица и не порхала,



А. БУСКЕТТИ, въ балетѣ „Маскарадъ“.

(Рис. 316).



подобно бабочкѣ, но быстро передвигалась, всегда прибѣгая къ излюбленнымъ ею темамъ. Она шаловливо рѣзвилась, какъ избалованное дитя или какъ птичка, не перепархивающая, а прыгающая съ вѣтки на вѣтку.

Не обращая особаго вниманія на отзывы въ печати, публика была очарована выдающимся талантомъ русской гостьи, не прибѣгавшей ни къ какимъ рекламамъ и не искавшей покровительства ни у представителей печати, ни у вліятельныхъ посѣтителей Большой Оперы. За нее говорили ея талантъ и кромѣ того своею очень некрасивою въ домашнемъ туалетѣ фигурою она была заброширована отъ всякаго рода посягательствъ на ея взаимность. Въ этомъ отношеніи, Муравьева рѣзко отдѣлялась изъ семьи парижскихъ балетныхъ артистокъ. Она оставила по себѣ память безукоризненно честной дѣвицы.

Успѣхъ ея въ Парижѣ и въ 1864 году былъ на столько великъ, что директоръ Перренъ рѣшилъ пригласить ее на слѣдующій сезонъ (съ 11 марта 1865 г.) на шесть мѣсяцевъ съ платою по 2.500 франковъ въ мѣсяцъ. Ангажементъ этотъ хотя и состоялся, но Муравьева отказалась пріѣхать въ Парижъ. Она прислала подписанное докторомъ В. Экомъ свидѣтельство о болѣзни съ просьбою нарушить контрактъ. Долго продолжалась по этому поводу переписка съ директоромъ Перренъ. Онъ намѣренъ былъ возбудить процессъ съ требованіемъ взысканія съ Муравьевой большой неустойки. Дѣло доходило до вмѣшательства французскаго въ Петроградѣ посланника, который засвидѣтельствовалъ о дѣйствительной болѣзни балерины. Перренъ все таки считалъ себя неудовлетвореннымъ и только тогда успокоился, когда ему сообщили, что Муравьева навсегда покинула сцену (\*), вступая въ замужество съ петроградскимъ предводителемъ дворянства Зейфертомъ.

Не смотря на оваціи, расточаемыя въ „Немеѣ“ Муравьевой, публика въ то же время вѣчала лаврами исполнявшую въ томъ же балетѣ роль Амура, второстепенную очень красивую танцовщицу Фіокръ (рис. 315), о близкой дружбѣ которой съ Наполеономъ III въ то время ходили разнообразныя легенды.

Если въ какомъ либо балетѣ требовался по сюжету Амуръ, то балетмейстеръ всегда пользовался талантомъ г-жи Фіокръ, которую называли вѣчнымъ несмѣняемымъ Амуромъ. Въ началѣ своей карьеры, Амура этого не трудно было встрѣтить на рынкѣ, скромно покупающею для своего обѣда морковь и картофель. Красивую Фіокръ узнавали и приговаривали: „Амуръ на рынкѣ“.

Скоро, однако, красота доставила артисткѣ поклонниковъ, которые избавили ее отъ необходимости ходить съ корзиной на рынокъ.

Въ томъ же 1864 году дебютировала Амина Боскетти, артистка чисто итальянской школы, прибывшая изъ Милана съ вполне установившеюся репутаціею первоклассной прима-балерины. Полагали, что она по свойству своего таланта вполне замѣнитъ оставившую Парижъ Феррарисъ. Ожиданія, однако, не оправдались. Для дебюта Боскетти былъ поставленъ новый балетъ „Маскарадъ или Венеціанскія ночи“. Программу соста-



САЛЬВІОНИ.

(Рис. 317).

(\*) Эти свѣдѣнія почерпнуты нами изъ архива Парижской Оперы. Настойчивость Перрена объясняется письмомъ къ нему петроградскаго учителя танцевъ Гюге, сыгравшаго въ данномъ случаѣ очень неблагоприятную роль. Въ письмѣ отъ 15 и 7 февраля 1865 Гюге доносилъ Перрену, что Муравьева совсѣмъ не больна, принимаетъ ежедневно гостей, въ числѣ которыхъ на нее больше всѣхъ вліяетъ петербургскій предводитель дворянства Зейфертъ, вынуждающій ее совсѣмъ покинуть сцену. Только при этомъ условіи мать г. Зейферта дала свое согласіе на бракъ своего сына съ танцовщицей. Между прочимъ, совѣтуя начать съ Муравьевой процессъ (un bon petit procès), Гюге усердно предлагаетъ Перрену замѣнить Муравьевой пригласить его же ученицу г-жу Лебедеву. Это предложеніе получило отрицательный отвѣтъ.





Сцены изъ балета „Ручей“.  
(Рис. 318).

вилъ С. Жоржъ; для постановки былъ выписанъ итальянскій балетмейстеръ Роша.

Въ этомъ балетѣ, А. Боскетти блестящимъ образомъ протанцовала *pas de deux*. (Рис. 316). Это была виртуозка самой высокой марки. Танцы ея поражали своими трудностями. Въ этомъ отношеніи итальянская критика сравнивала ее съ скрипачемъ Паганини, съ этимъ „демономъ музыкальных трудностей“; французамъ же Боскетти не попра-

вилась. Ея чрезмѣрно энергическая и рѣзкая, хотя и выразительная мимика не заслужила успѣха. Не понравился также ни самый балетъ, ни музыка къ „Маскараду“. Все это произведеніе было представлено въ чисто итальянскихъ, рѣзкихъ тонахъ и противорѣчило вкусу посѣтителей „Большой Оперы“, требовавшихъ отъ искусства не дерзкой техники, а изящества въ общей компановкѣ хореографическихъ произведеній, то есть того, чего не доставало ни въ балетѣ „Маскарадъ“, ни въ его главной исполнительницѣ.

Такимъ образомъ, русская танцовщица Муравьева торжествовала, не опасаясь соперничества съ скоро покинувшей Парижъ итальянкой, которую въ Мюнхенѣ и Неаполѣ приравнивали къ Тальони и Эльслеръ.

Переѣзжая изъ Петрограда въ Парижъ и обратно, С. Леонъ находился постоянно въ поискахъ новыхъ талантовъ. По его рекомендаціи былъ данъ дебютъ красивой итальянкѣ Сальвиони. (Рис. 317). Для нея С. Леономъ былъ поставленъ (1866 г.) балетъ „Ручей“ (*La source*), который продержался на репертуарѣ Парижской Оперы болѣе десяти лѣтъ. Своимъ успѣхомъ балетъ обязанъ былъ отчасти и прелестной музыкѣ молодого композитора Делиба. (Рис. 318 и 319).

Въ талантѣ Сальвиони не оказалось ничего выдающагося; про страстную и пластическую артистку эту парижане отзывались, что она была прекрасною танцовщицею сухой классической школы, но „чарующаго“ впечатлѣнія на публику не производила. Пребываніе ея на Парижской сценѣ было непродолжительно и Сальвиони уѣхала въ Петроградъ, куда ее рекомендовалъ тотъ же С. Леонъ, поставившій для нея въ „Большомъ театрѣ“ одинъ изъ неудачныхъ своихъ балетовъ „Золотая рыбка“.

Въ этотъ же періодъ времени балетмейстеръ С. Леонъ былъ приглашенъ въ Ганноверъ для постановки двухъ его



Сцена изъ б. „Ручей“.  
(Рис. 319).



балетовъ „Сальтарелло“ и „Духъ долины“ (1858 г.). Тутъ онъ увидать молодую, начинающую балетную артистку, пѣмку Адель Гранцеву.

Адель-Камилла Гранцева родилась въ Брауншвейгѣ въ 1846 году. Отецъ ея былъ балетмейстеромъ при дворѣ герцога; мать ея была танцовщицей, слывшей красавицею. Увидавши на сценѣ дѣтскую труппу вѣнской танцовщицы Вейсъ, Адель также захотѣла обучаться танцамъ, и первымъ учителемъ былъ ея отецъ. Четырнадцать лѣтъ отъ роду, меланхоличная и мало улыбающаяся Адель дебютировала на сценѣ Ганноверскаго театра. Тутъ она танцевала совмѣстно съ первоклассною балериною Коблеръ. Она исполняла отдѣльныя па въ балетномъ дѣйствіи оперы „Робертъ Дьяволъ“; играла роль Фенеллы; цѣльнаго балета ей еще не поручали.

Увидавши Гранцеву, С. Леонъ призналъ въ ней громадныя способности къ танцамъ. Онъ нашелъ, что такому таланту слѣдуетъ дать ходъ для дальнѣйшей артистической карьеры. Онъ принялъ ее подъ свое покровительство и для окончательной „шлифовки“ юной балерины поручилъ ее извѣстной въ Парижѣ учительницѣ танцевъ г-жѣ Доминикъ. И въ непродолжительномъ времени изъ совѣтъ неизвѣстной, скромной балерины создалась хореографическая звѣзда первой величины. (Рис. 320).

При содѣйствіи С. Леона, Гранцева сначала (1865 г.) была приглашена на сцену московскаго Большаго театра. Здѣсь талантъ сказался въ полномъ блескѣ, и Гранцеву быстро перевели на петроградскую сцену \*). Тѣмъ временемъ, С. Леонъ, считая Гранцеву своей питомицей, неустанно хлопоталъ о принятіи ея на сцену Парижской Оперы. Это ему удалось и Парижъ далъ Гранцевой дипломъ первоклассной танцовщицы.

О дебютѣ ея въ Москвѣ, С. Леонъ посѣщилъ написать (16 ноября 1865 г.) пространное письмо директору Парижской Оперы. Между прочимъ онъ сообщилъ: „трудно было молодой, никому не извѣстной дебютанткѣ выступать въ Москвѣ послѣ Муравьевой и любимицы москвичей Лебедевой; но Гранцева въ моемъ балетѣ „Фіаметта“ обворожила всю публику. Долженъ по справедливости сказать, что мнѣ не случалось видѣть болѣе совершеннаго таланта, болѣе разнообразнаго во всѣхъ его видахъ. На сценѣ, при вечернемъ освѣщеніи, лицо ея прелестно. Глядя на нее, я вспоминалъ ваши слова: „это Эльслеръ въ молодости“. Да, но у Эльслеръ никогда не было ея плавности и ея баллона, кромѣ того, пуанты ея изумительны, чувство такта и выразительность въ пантомимѣ, достойныя великой артистки. Сила громадная, потому что въ 4-мъ дѣйствіи она была одинаково легка и нервна, какъ и въ первомъ. Ее вызывали 33 раза. Совѣтую вамъ показать ее Парижу, въ полной свѣжести ея таланта. Къ ней вполне подходитъ репертуаръ Муравьевой и она, ручаясь, согласится танцевать у васъ на тѣхъ же условіяхъ, какъ и Муравьева въ первый годъ ея ангажементы. Я предлагаю вамъ свои услуги безвозмездно и готовъ лично слѣдить за парижскими дебютами Гранцевой“.

Изъ дальнѣйшей переписки видно, что С. Леонъ предложилъ Перрену, чтобы Гранцева дебютировала въ „Немѣѣ“ или „Жизели“ или же въ „Тщетной предосторожности“, которую Гранцева вполне разучила подъ его руководствомъ. При этомъ балетмейстеръ увѣ-

\*) Вся артистическая дѣятельность г-жи Гранцевой протекла почти исключительно въ Россіи, потому объ этой танцовщицѣ скажемъ подробнѣе въ главѣ о русскомъ балетѣ.



*Adel Grancheva*  
*Paris*

А. ГРАНЦЕВА.

(Рис. 320).



домнѣ, что ему удалось склонить Гранцеву на уменьшеніе просимаго ею вознагражденія. Въмѣсто 2.500 ф. въ мѣсяцъ, она будетъ довольствоваться 2.000 франковъ. Кстати, С. Леонъ добавилъ, что она подписала контрактъ съ дирекціей петербургскихъ театровъ на слѣдующихъ условіяхъ: за весь зимній сезонъ 6.000 рублей; 35 руб. поспектакльной платы, бенефисъ, обезпеченный въ 2.000 рублей, и 250 р. дорожныхъ издержекъ.

Наконецъ ангажементъ состоялся и Гранцева въ маѣ 1866 года дебютировала въ Парижѣ, въ роли „Жизели“.

Объ ея дебютѣ въ „Фигаро“ было напечатано: „Пріятное, но мало подвижное лицо, красивая нога, правильное тѣлосложеніе—вотъ обликъ дебютантки. Легкость, грація, отсутствіе оригинальности—вотъ характеристика артистки. Гранцевой рукоплескали по заслугамъ и съ снисхожденіемъ, а г-жѣ Фіоретти въ ея вальсѣ на музыку Бургмюллера аплодировали по справедливости“. (Рис. 321).

Черезъ нѣсколько дней послѣ появленія этого отзыва, критикъ того же „Фигаро“ Б. Жувэнъ въ той же газетѣ заявилъ, что написанное подъ первымъ впечатлѣніемъ его сужденіе о Гранцевой было нѣсколько жестко, но все таки онъ подтверждаетъ недостатокъ въ ней оригинальности. Въ „*pas de deux*“ первого дѣйствія съ Мерантомъ казалось, что Гранцева танцевала въ балетахъ подобно Муравьевой, съ тою только разницею, что она „округляла острые углы“, которыми „страдала“ ея предшественница, русская балерина.

Въ августѣ того же года (1866 г.) Гранцева исполнила главную роль въ поставленномъ С. Леономъ балетѣ „Ручей“. Успѣхъ ея былъ полный и артистку признали изящнѣйшею представительницею классической французской школы. Гранцеву привѣтствовали единодушно, какъ звѣзду первой величины. Петроградскіе друзья Гранцевой внимательно слѣдили за дебютами Гранцевой и одинъ изъ ея платоническихъ поклонниковъ г. Сапожниковъ телеграммою (отъ 18 августа) просилъ С. Леопа, чтобы въ первое представленіе „Ручья“ онъ поднесъ Гранцевой букетъ въ 300 франковъ. Въ виду успѣха Гранцевой, Перренъ старался удержать ее еще на 2—3 мѣсяца въ Парижѣ; онъ обращался въ Петроградъ къ директору гр. Борху и къ министру двора гр. Адлербергу съ просьбой разрѣшить Гранцевой отерочку, но ходатайства были безуспѣшны.

На слѣдующій 1867 годъ, Гранцева была снова приглашена въ Парижскую Оперу и она танцевала въ возобновленномъ для нея балетѣ „Корсаръ“ \*). Былъ вставленъ дивертиссементъ „Оживленный садъ“, въ которомъ Гранцева имѣла возможность блеснуть легкостью и изяществомъ своихъ танцевъ.

Въ это время талантъ Гранцевой былъ въ полномъ разцвѣтѣ. Парижская печать дала ей аттестатъ идеальной артистки.

\*) Въ іюль 1867 года Гранцева исполнила въ Парижѣ второе дѣйствіе „Жизели“ въ парадномъ спектаклѣ, устроенномъ Наполеономъ III въ честь Императора Россійскаго Александра II.



ФІОРЕТТИ.  
(Рис. 321).



А. ГРАНЦЕВА.  
(Рис. 322).





А. ГРАНЦЕВА.  
(Рис. 323).

Гранцева была признана законною наследницей таланта Тальони. Ея воздушные полеты напоминали лучшія времена знаменитой Сильфиды. Она достигала легкости своих подъемовъ отъ земли совершенно особенно присвоеннымъ ей даромъ; на лету, она подгибала колѣни, такъ что ступни ея какъ будто моментально пропадали въ широкихъ складкахъ ея тюниковъ, которые артистка, ради природной скромности, всегда носила удлиненными. Эту манеру „невидимаго для глазъ зрителя подгибанія“ колѣнъ балерины обыкновенно называютъ „танцовать подъ себя“. Хотя такого рода темъ считается совѣмъ не граціознымъ и противорѣчающимъ законамъ эстетики, но Гранцева исполняла его безъ всякаго усилія, нѣжно опускаясь на землю, порхая по сценѣ, на подобіе бабочки съ полузакрытыми крылышками. (Рис. 322).

Вспоминая о танцахъ Гранцевой, нельзя забыть ея плавныхъ, мягкихъ движеній и ея способности легко отдѣляться отъ земли. Для нея „занести“ нѣсколько разъ къ ряду антрша six было ни почемъ. Одинаково легко заносила она и антрша „sept“. Смѣло можно присвоить ей названіе королевы „антрша“.

Критикъ Жюль Жапенъ называлъ ее не иначе какъ розою, бѣлою розою. Болѣе граціозная, чѣмъ красивая, писали о Гранцевой, она обворожаетъ дѣвственною скромностью своихъ движеній. Дѣтскія руки, ножки Сандрильоны (Золушки), греческій профиль украшенный темными волосами, все, вмѣстѣ взятое, придаетъ особое обаяніе всей фигурѣ этой танцовщицы. Ее называли „наряднымъ облачкомъ“ на свѣтломъ горизонтѣ.

Парижская печать ставила ей въ заслугу ея частную жизнь. Писали, что она не любитъ шуму, ведетъ съ своими двумя сестрами скромную жизнь. Въ обществѣ предпочитаетъ серьезные разговоры и когда она поетъ, то голосокъ ея звучитъ прелестно. \*).

Вопросъ объ ангажементѣ Гранцевой на слѣдующій годъ былъ рѣшенъ и для нея была назначена постановка С. Леономъ новаго балета „Нюрнбергская кукла“, но Гранцева письменно сообщила Перрену (окт. 1869 г.), что по содержанию своему балетъ этотъ совершенно къ ней не подходитъ. Въ февралѣ 1870 г. Гранцева должна была выступить на парижской сценѣ, но внезапно заболѣла тифозною горячкою. Изъ имѣющихся у насъ писемъ видно, что Гранцева была окружена въ Петроградѣ многими вѣрными ей поклонниками, которые часто сообщали въ Парижъ о ходѣ „болѣзни“ несравненной Адель, поддерживая сношенія съ учительницею танцевъ Доминикъ и Перреномъ. Но Гранцевой не суждено было осуществить свое желаніе еще разъ танцовать въ Парижѣ. (Рис. 323).



БОЗАЧЧИ, въ роли „Коппеліи“. (Рис. 324).

\*) Такой отзывъ совершенно справедливъ. Намъ очень хорошо была знакома жизнь, которую вела Гранцева въ Петроградѣ. Жила она съ сестрами (Матильдой—драматической актрисой и полукарлицей Полиной) чисто по нѣмецки. Полина ходила ежедневно на рынокъ за провизіей, слѣдила за скромной кухней. Никуда не выѣзжала она. Кругъ знакомыхъ ограничивался абонентами одной литерной ложи. Они проводили вечера у артистки, которая, по вечерамъ, вмѣстѣ съ сестрами то штопала башмаки, то вышивала по канвѣ. Это была „нѣмка“—съ головы до пятокъ.



Кромѣ Петрограда и Париза, Гранцева танцевала и въ разныхъ столицахъ Европы. Излюбленнымъ ея балетомъ всюду была Жизель. Особенно восторгались ею въ Берлинѣ, гдѣ движущаяся пластика Гранцевой, „каждое движеніе и всякая поза напоминали классическія, скульптурныя изваянія. Вмѣстѣ съ тѣмъ во время танцевъ она походила на прелестныя порхающія, стѣнныя помпеевскія изображенія“.

Не долго продолжалась сценическая карьера Адели Гранцевой. Въ теченіи всей своей дѣятельности ее постоянно преслѣдовалъ злой рокъ. Много разъ вытягивала она себѣ жилу на ногѣ; неоднократно стучалась о кулисы и наконецъ ушибла себѣ ногу настолько сильно, что болѣзнь отъ ушиба свела артистку въ могилу. Артистка-невѣста, помолвленная за нѣмецкаго офицера, скончалась въ полномъ цвѣтѣ молодости.

Въ 1870 году, С. Леонъ добился постановки своей „Нюрнбергской куклы“, переименованной въ „Коппелію“. Программу написалъ Нютеръ, а музыку Деллибъ. Роль Сванельды создала не достигнувшая еще двадцатилѣтняго возраста, итальянка Бозаччи, промелькнувшая въ Парижѣ метеоромъ, не оставившимъ по себѣ слѣда. Молоденькая артистка неожиданно скончалась отъ простуды и роль Коппеліи была передана Леонтиной Богранъ. (Рис. 324). Балетъ же этотъ имѣлъ значительный успѣхъ и облетѣлъ почти всѣ европейскія сцены. Дирекціи театровъ облюбовали это хореграфическое произведеніе, потому что оно не требовало сложной постановки и не вызывало крупныхъ для его постановки затратъ. Не мудрый сюжетъ „оживленной куклы“ давалъ также не трудный, но вмѣстѣ съ тѣмъ, благодарный матеріалъ для первой танцовщицы.

Въ балетѣ „Коппелія“ сначала было поставлено три картины; затѣмъ съ 1872 года была уничтожена третья картина—„праздникъ колокола“ и его всюду давали только въ двухъ картинахъ.

Въ хранящейся у насъ обширной перепискѣ, которую С. Леонъ велъ изъ Петрограда съ своими парижскими друзьями, видно, на сколько любовно относился балетмейстеръ къ своей „Адели“, которую, по справедливости, если не создалъ С. Леонъ, то во всякомъ случаѣ, онъ вывелъ ее на свѣтъ изъ небольшого нѣмецкаго города, гдѣ таланту Гранцевой, безъ С. Леона, можетъ быть, суждено было угаснуть въ безвѣстности.



УЖЕ Черрито С. Леонъ приобрѣлъ себѣ репутацію талантливаго балетмейстера и произведенія его ставились на всѣхъ европейскихъ сценахъ. (Рис. 325 и 326).

Родился онъ въ 1821 году. Учился танцамъ у отца своего, балетмейстера королевскаго театра въ Штутгартѣ. Рано началъ онъ свою артистическую карьеру. Уже четырнадцати лѣтъ отъ роду давалъ концерты на скрипкѣ чешскихъ произведеній; изъ нихъ наибольшимъ успѣхомъ пользовались „Мраморная красавица“, „Волшебная скрипка“, „Маркизантка“ и „Коппелія“.

Лучшими годами его композиторской дѣятельности было время пребыванія его въ Петроградѣ, куда онъ пріѣзжалъ ежегодно, для постановки новыхъ балетовъ \*). Тутъ



С. ЛЕОНЪ.  
(Рис. 325).

и танцевалъ въ Мюнхенѣ. Съ 1838 года С. Леонъ разѣзжалъ по всей Европѣ въ качествѣ скрипача и танцовщика. Побывалъ онъ въ Брюсселѣ, Вѣнѣ, Англии, Венгрии, Испаніи и Италіи, гдѣ впервые поставилъ свой балетъ „Маркизантку“ (1843 г.). Съ этого времени началась его дѣятельность, какъ балетмейстера. Въ Парижѣ какъ мы уже говорили, онъ поставилъ цѣлый рядъ болѣе или менѣе удачныхъ хореграфическихъ произведеній.

\*) О дѣятельности С. Леона въ Петроградѣ, подробности въ главѣ о русскомъ балетѣ.





С. ЛЕОНЪ.  
(Рис. 326).

пзяществомъ. (Рис. 327). Движенія его не были художественно пластичны. Онъ видимо сознавалъ это, потому скоро пересталъ танцовать, посвятивши себя всецѣло сочиненію и постановкѣ балетовъ. Всю жизнь свою стремился онъ создать что либо новое въ области хореографіи; но все попытки его въ этомъ направленіи оказывались неудачными. То вводилъ онъ вокальные номера въ балетъ, то заставлялъ онъ танцовщицъ играть ногами на придуманныхъ имъ инструментахъ, но все его повшества не прививались и умирали мертворожденными.

Въ компановкѣ балетовъ С. Леонъ шелъ по установившимся образцамъ. Онъ былъ мастеромъ сочинять варіаціи для солистокъ, но въ постановкѣ группъ и въ управленіи массами онъ былъ совершенно зауряднымъ хореографомъ. Во всѣхъ балетахъ его сочиненія нельзя отмѣтить ни одного выдающагося „ансамбля“. Самолюбіе же С. Леона было безмѣрное. Въ хореографіи онъ признавалъ себя незамѣнимымъ и не терпѣлъ никакихъ возраженій.

Не разъ въ его жизни ему пришлось выслушивать горькія истины въ періодической печати, по поводу его неудачныхъ твореній. Строптивый балетмейстеръ, считавшій себя безапелляціоннымъ авторитетомъ, не могъ спокойно относиться къ замѣчаніямъ театральныхъ критиковъ. Онъ зачастую выходилъ изъ себя, жаловался „властямъ“, прося ихъ унять яко бы оскорбляющихъ его достоинство балетныхъ критиковъ \*).

\*) Такой случай былъ въ Петроградѣ съ однимъ балетнымъ критикомъ который въ одной газетѣ отозвался неблагопріятно объ его „провалившемся“ балетѣ „Золотая рыбка“. С. Леонъ жаловался градоначальнику, говоря, что его обижаютъ. Когда ему было сказано, что „власти“ въ это не вмѣшиваются, то С. Леонъ послалъ секундантовъ къ критику съ тѣмъ, чтобы вызвать его на дуэль. Послѣдовалъ отвѣтъ: „Скажите С. Леону, что такъ какъ онъ обращался за удовлетвореніемъ къ полиціи, прося ея защиты, то съ такимъ господиномъ онъ на поединокъ не выступить, опасаясь, что по прибытіи къ барьеру, явится предувѣдомленная С. Леономъ полиція“.

Тѣмъ и окончилось это дѣло, о которомъ въ то время было разсказано въ петроградской печати.

онъ перекраивалъ на новый ладъ прежніе свои балеты, а также ему удалось поставить „Конька Горбунка“, хореографическое произведеніе съ сюжетомъ изъ русской сказки Ершова, составленнымъ группою балетныхъ завсегдатаевъ, поклонниковъ артистки Муравьевой.

Переносъ свои балеты съ одной сцены на другую, С. Леонъ не стѣснялся давать имъ другія названія, выдавая ихъ какъ будто бы за новинки. Такое превращеніе совершилось съ однимъ изъ его балетовъ, который въ Парижѣ шелъ подъ названіемъ „Немен“, въ Петербургѣ С. Леонъ поставилъ его подъ именемъ „Фіаметты“, а въ Москвѣ переименовалъ въ „Саламандру“.

Балетъ „Le violon de diable“ въ Италіи былъ исполненъ подъ названіемъ „Tartini le Violoniste“.

С. Леонъ былъ настоящимъ полиглотомъ. Онъ свободно говорилъ почти на всѣхъ европейскихъ языкахъ. Какъ танцовщикъ, С. Леонъ никогда не былъ выдающимся артистомъ; ему много мѣшала сутуловатая фигура его, потому, несмотря на усиленный трудъ, танцы его не отличались



Каррикатура на С. Леона.  
(Рис. 327).



Вообще, среди артистовъ С. Леонъ не пользовался особымъ уваженіемъ, кромѣ конечно тѣхъ, которыхъ С. Леонъ отмѣчалъ своимъ вниманіемъ. Пристрастіе его къ однимъ, въ ущербъ другимъ, при постановкѣ балетовъ, составляло отрицательное качество балетмейстера, старавшагося затереть всѣхъ, даже очень талантливыхъ, стоявшихъ на его дорогѣ.

С. Леонъ оставилъ по себѣ память, написавши объемистое сочиненіе подъ названіемъ „Оркесографія“. Посредствомъ особо изобрѣтенныхъ знаковъ, С. Леонъ полагалъ сдѣлать общедоступною „записъ танцевъ“. Но въ области хореографіи это „изобрѣтеніе“ можетъ быть названо не болѣе, какъ остроумнымъ; на практикѣ же, оно оказалось совершенно непригоднымъ \*).

Въ теченіи 23 лѣтъ (1847—1870 г.) имя С. Леона гремѣло на всѣхъ европейскихъ сценахъ, за исключеніемъ только Миланскаго театра „ла Скала“, куда этотъ хореографъ неоднократно домогался попасть, но желанію его не суждено было осуществиться.

Намъ достался составленный самимъ С. Леономъ списокъ балетовъ и дивертисементовъ въ операхъ, сочиненныхъ и поставленныхъ имъ въ разныхъ городахъ Европы. Изъ прилагаемаго списка этого видно, что дѣятельность С. Леона какъ балетмейстера, была главнѣйшимъ образомъ сосредоточена въ Парижѣ и Петербургѣ. На другихъ же театрахъ онъ повторялъ прежде сочиненные имъ балеты, ставя ихъ подъ разными названіями.

Къ списку своихъ произведеній, С. Леонъ добавилъ горькую для себя насмѣшку судьбы: „много труда, но мало денегъ“.



\*) Подробно скажемъ въ главѣ объ оркесографіи.



# Liste des Ballets composés et montés

par  
**A. M. Saint Léon**  
sur les différents Théâtres de l'Europe

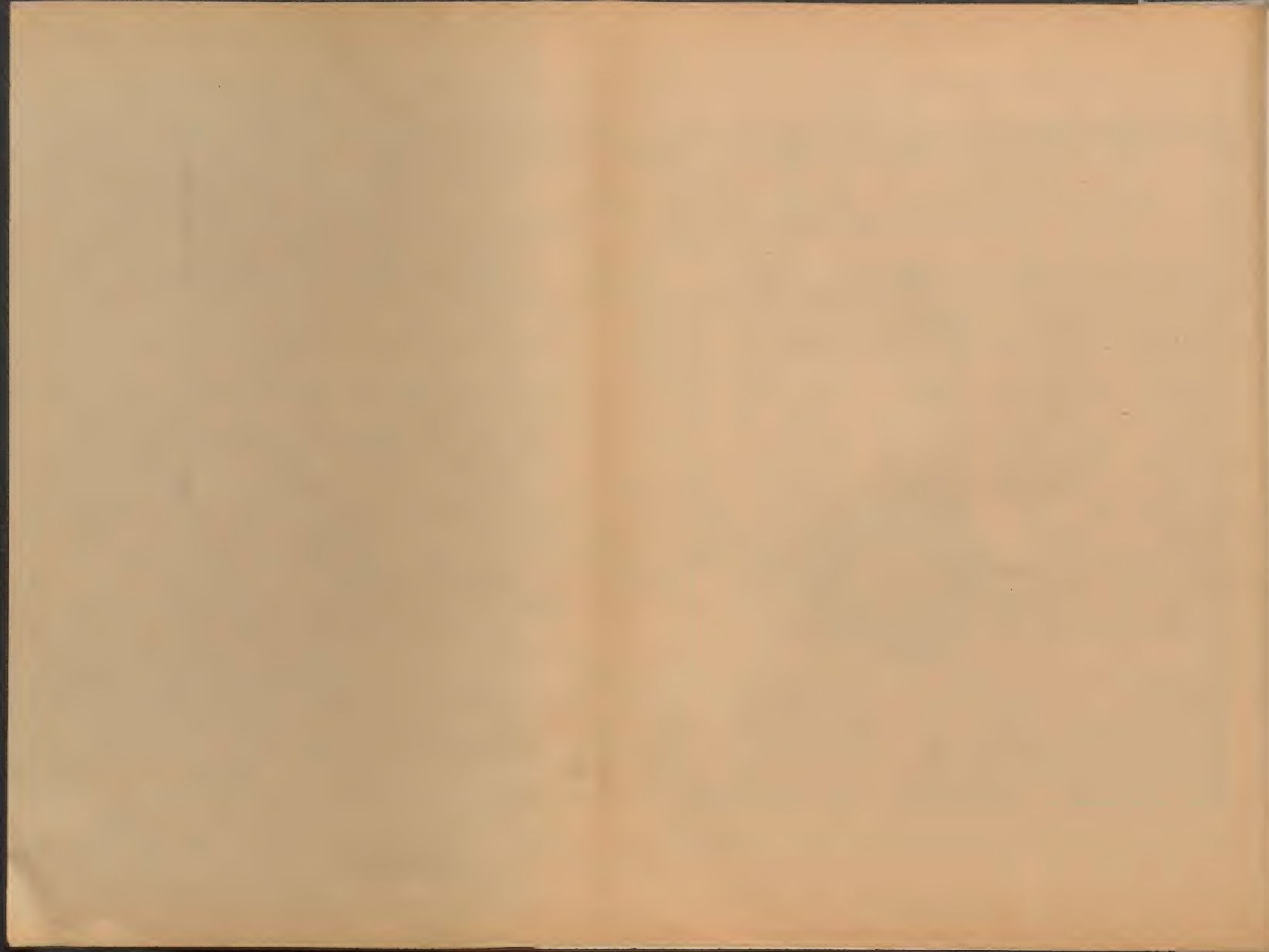
Paris.	Lisbonne.	S <sup>t</sup> Pétersbourg.	Vienne.	Berlin.	Londres.	Madrid.	Venise.
<b>Théâtre J. de l'Opéra</b>	<b>Th. R. S. Carlo</b>	<b>Grand Théâtre</b>	<b>Kärnthnerthor.</b>	<b>K. Opernhaus</b>	<b>Majesty's Theatre</b>	<b>Oriente.</b>	<b>Tonico.</b>
Fille de marbre. 1847	Rosière. 1859	Jovita. 1859	Ensemble local	Ensemble local	Vivandière	Violon du Diable.	Elève de l'Amour.
Vivandière.	Saltarello.	Saltarello.	Violon du Diable	Vivandière	Mines de Syracuse	Fleurs amées.	Tortini (1 <sup>er</sup> fois)
Violon du Diable. 1848	Ina la Bajazide.	Graziella. (div. Götterg.)	Aballes	Bonquelière.	Orury Lane.	Stella.	Fleurs amées.
Fleurs amées	Lutin de la vallée.	Paquerelle. 3 <sup>h</sup> 9 bal.	Paquerelle	Elève de l'Amour.	Lutin de la Vallée.	Trin.	Vivandière.
Okella.	Paquerelle.	Graziella. Ballet	Procs du Landango.	Syllabé. } ammy.	Amsterdam.	Dances du Follet.	F. Biancamano
Paquerelle. 1851	Aballes.	Paqued de ville. 1861	Plumes amées.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Graffle.	Dances de l'Amour. 1869
Enfant prodigue. (div.)	Procs du Landango.	Epithème.	Plumes amées.	Violon du Diable.	Hannover.	Prophète.	Ramona d'Amore 1869
Aballes (infessant)	Triumphant	Mekera.	Carl Cheater.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Paquerelle.	Test B.
Les Natcha.	Temple de l'Amour.	Wymkova de l'Amour	Saltarello.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Rome.	National Chaser.
Dianclina.	1863	Tea Borda (Lapthélie)	Lutin de la vallée.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Liberty.	Violandière
Nenica.	Violon. (Reduction)	Enimelia.	Aballes.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	Saltarello
Africaine. (div.)	1864	Konick Gorbounov	Orndine.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	Aballes.
Don Juan. (id.)	1865	La Casar Borda.	Saltarello.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Lo Source.	1866	La fiancée Valaque.	Procs du Landango	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Robert le Diable. (div.)	1867	Zolotia Ribka.	Teatini.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Freyshut (id.)	1868	Orndine.	Paquerelle.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Coppelia.	1869	Aballes.	Aballes.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Théâtre Lyrique.	1870	Dispositif d'Opéra.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Lutin de la vallée.	1871	Balle in Marchera.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Danceur du zol.	1872	Forza del destino.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Théâtre Italien.	1873	Paquet.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Don Zeffiro.	1874	Ercolano.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Il Baccaro.	1875	Africaine.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
Gl. Clementi.	1876	Robert le Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
La fideleza Valacca.	1877	Procs du Landango.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
		Saltarello.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
		Prophète.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
		Saltarello.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
		Mekera.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
		Enimelia.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	
		Konick Gorbounov	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Violon du Diable.	Vivandière	

## Compositions pour le Violon de

## A. M. Saint Léon.

1. Néméklissipos. Romanos zoni parolis
2. Thème Hollandais. Air varié
3. L'Appassionato. id.
4. Lucien de Lamermeer. Air varié
5. Lucrèce Bourgeoise. Air varié
6. Mouvement perpétuel sur Romanos
7. Concerto de chasse sur Göttergötter
8. Le martelé sur Thème de Beethoven
9. La voix d'outre tombe. Air varié
10. Le Sour. Nocturne. Air varié
11. Le rêve. Méditation. Air varié
12. Ronelo. Barcarolle.
13. Rival d'Ernani. Air varié
14. Matinée à la campagne. Air varié
15. Concertino sur Thème de Beethoven
16. Massenet. Air varié
17. Nel cor più. Air varié
18. Concerto romantique.
19. In quire et la harmonie. Air varié
20. Derrived. Thème. Air varié
21. Gluck. Air varié
22. Expres. train. Air varié
23. Serenade espagnole.
24. Il pizzicato solo archet.
25. Dodo. Romanos. Air varié
26. Ballade à l'opéra.
27. Rhapsodie. Air varié
28. Impromptu sur le thème de Beethoven.
29. Scène. Air varié
30. Scène. Air varié
31. Un air à Naples.
32. L'air à Naples.
33. Hungaria. Air varié
34. Il Baccaro. Air varié
35. L'air à Naples.
36. L'air à Naples.
37. L'air à Naples.
38. L'air à Naples.
39. L'air à Naples.
40. L'air à Naples.
41. L'air à Naples.
42. L'air à Naples.
43. L'air à Naples.
44. L'air à Naples.
45. L'air à Naples.
46. L'air à Naples.
47. L'air à Naples.
48. L'air à Naples.
49. L'air à Naples.
50. L'air à Naples.
51. L'air à Naples.
52. L'air à Naples.
53. L'air à Naples.
54. L'air à Naples.
55. L'air à Naples.
56. L'air à Naples.
57. L'air à Naples.
58. L'air à Naples.
59. L'air à Naples.
60. L'air à Naples.
61. L'air à Naples.
62. L'air à Naples.
63. L'air à Naples.
64. L'air à Naples.
65. L'air à Naples.
66. L'air à Naples.
67. L'air à Naples.
68. L'air à Naples.
69. L'air à Naples.
70. L'air à Naples.
71. L'air à Naples.
72. L'air à Naples.
73. L'air à Naples.
74. L'air à Naples.
75. L'air à Naples.
76. L'air à Naples.
77. L'air à Naples.
78. L'air à Naples.
79. L'air à Naples.
80. L'air à Naples.
81. L'air à Naples.
82. L'air à Naples.
83. L'air à Naples.
84. L'air à Naples.
85. L'air à Naples.
86. L'air à Naples.
87. L'air à Naples.
88. L'air à Naples.
89. L'air à Naples.
90. L'air à Naples.
91. L'air à Naples.
92. L'air à Naples.
93. L'air à Naples.
94. L'air à Naples.
95. L'air à Naples.
96. L'air à Naples.
97. L'air à Naples.
98. L'air à Naples.
99. L'air à Naples.
100. L'air à Naples.





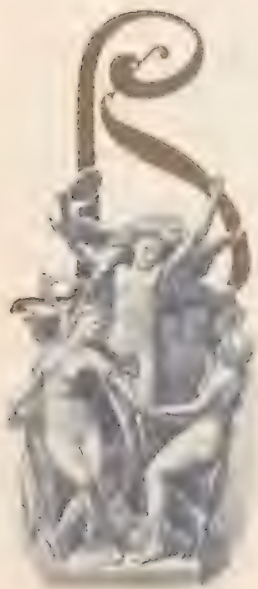




XXVI.

## КОНЕЦЪ XIX ВѢКА.

1.



Открытие новаго зданія Большой оперы.—Грандіозность его.—Фойе и его особенность.—Упадокъ балета.—Фаворитизмъ.—Составъ балетной труппы.—Рита С. Галли.—Ея карьера.—Танцовщица Л. Богранъ.—Балеты „Коппелія“, „Гретина-Гринь“, „Фанданго“.—Могущество С. Галли.—Балетъ „Сильвія“.—Бесѣда съ Л. Петипа.—Постановка „Намунъ“.—Неудача русской танцовщицы.

ВЪ НОЧЬ съ 28 на 29 октября 1873 года, въ Парижѣ сгорѣлъ театръ „Большой Оперы“, на улицѣ ле Пелетъе.

Въ 1875 году послѣдовало открытіе колоссальнаго зданія Новой Оперы, созданнаго по плану талантливаго зодчаго Шарла Гарнье. Этотъ монументъ, составляющій красу Парижа, своими размѣрами превзошелъ зданія всѣхъ театровъ въ мірѣ \*). По удобству, красотѣ фасадовъ, сценическихъ приспособленій и по роскоши отдѣлки зрительной залы Новая Опера въ Парижѣ сдѣлалась первымъ театромъ во всемъ свѣтѣ.

При постройкѣ этого колоссальнаго зданія не была забыта и хореографія. Для занятій этимъ искусствомъ была выстроена специальная роскошная зала „фойе танца“ (le foyer de la danse) (рис. 328). Зала эта предназначена была не для однихъ только хореографическихъ упражненій; сюда также впускалась публика—абоненты, представители литературы и искусствъ.

Ни въ одномъ театрѣ въ мірѣ нѣтъ подобнаго зала. Эта чисто парижская затѣя имѣла двойное назначеніе; притягательную ея силу для публики составляла возмож-

\*) Площадь его равняется 11.350 кв. метровъ. Кубическое содержаніе 428,700.



ность знакомиться съ представительницами хореографическаго искусства. Въ этой обширной залѣ прежде всего бросалось въ глаза колоссальное во всю стѣну зеркало, въ которомъ отражалось все, что творилось во всемъ фойе. Въ боковыхъ стѣнахъ вѣдланы четыре большихъ панно-картинъ. Они изображаютъ: танецъ пиррически-воинственный, танецъ весны—полевая идиллія, танецъ менадъ—вакхическій и танецъ любовный—ана-креонтическій.

Потолокъ украшенъ рядомъ медальоновъ съ портретами наиболѣе извѣстныхъ танцовщицъ: Лафонтенъ, Сюблины (1690 г.), Прево (1705 г.), Саллэ (1740 г.), Вестрисъ (1751 г.), Гимаръ (1760 г.), Гейсель (1766 г.), Гардель (1786 г.), Клотильда (1792 г.), Биготтини (1807 г.), Ноблэ (1817 г.), Монтессю (1820 г.), Юлія (1823 г.), Тальони (1828 г.), Дювернэ (1832 г.) Ф. Эльслеръ (1834 г.), К. Гризи (1841 г.), Черрито (1847 г.) и Розати (1854 г.).

Портреты эти представляютъ танцовщицъ въ костюмахъ ихъ времени; годы же обозначаютъ время ихъ перваго дебюта на сценѣ Большой Оперы.

Изъ балетмейстеровъ только четверо удостоились быть увѣнчанными на стѣнахъ этого роскошнаго зала: Новерръ (1727—1807 г.), Гардель (1754—1840 г.), Мазилье (1798—1868 г.) С. Леонъ (1821—1870 г.).

Въ жизни балета вновь выстроенная зала играла такую же видную роль, какъ и въ сгорѣвшемъ театрѣ. Танцевальное фойе составляло типичную особенность Парижа. Многіе знатные и богатые люди абонировались въ Большую Оперу не столько для того, чтобы насладиться искусствомъ, сколько для пріобрѣтенія права безпрепятственнаго входа въ это святилище Терпсихоры, куда въ танцевальныхъ костюмахъ собирался весь балетный персоналъ. Здѣсь можно было видѣть довольно откровенную выставку красивыхъ женщинъ и вмѣстѣ съ тѣмъ происходила встрѣча лицъ изъ разныхъ слоевъ общества. Между прочимъ, дѣлцы разныхъ профессій пользовались тутъ „случаемъ“ столкнуться съ нужными людьми, а также для оборудованія въ полупутливомъ разговорѣ всевозможныхъ дѣлъ и дѣлишекъ.

Не смотря на то, что въ новомъ зданіи для представительницъ хореографіи было отведено видное и почетное мѣсто, но со дня открытія этого громаднаго театра, танцевальное искусство какъ будто застыло. Такъ называемый „большой балетъ“ началъ отходить въ область преданій. У директоровъ первой парижской сцены хореографія были въ пренебреженіи. Создался новый родъ спектаклей. Хотя цѣльные балеты, согласно контрактнымъ условіямъ Большой Оперы (Академіи музыки и танцевъ), не могли быть окончательно вытѣснены, но они превратились въ скромные хореографическіе пустячки—„блестки“. Кромѣ



Танц. фойе

Б. Оперы.

(Рис. 328).



того, вошло въ обычай вставлять въ новыя лирическія произведенія большіе хореографическіе дивертисементы, что было почти обязательнымъ для французскихъ оперныхъ композиторовъ. Тутъ отъ танцевъ не требовалось никакой осмысленности. Нужно было только „классически“ танцевать; потому прогрессивному въ этомъ направленіи развитію искусства былъ положенъ предѣлъ. Если и ставили обязательныя для нихъ по контракту съ правительствомъ балеты, то директоры дѣлали это только въ силу необходимости, какъ бы принудительно, безъ всякой любви къ дѣлу. Балетники пристегивались къ операмъ, какъ придатокъ, а не какъ самостоятельное цѣльное зрѣлище. Для такихъ балетовъ даже „время“ было опредѣленное. Сценическое балетное представленіе должно было продолжаться отъ 10 минутъ до одного часа—не болѣе. Остальная же часть вечера отдавалась оперѣ.

Независимо этого, система фаворитизма начала развиваться въ значительной степени. Благодаря вліянію нѣкоторыхъ артистокъ-балеринъ, пользовавшихся покровитель-



ГРУППА АРТИСТОКЪ ПАРИЖСКАГО БАЛЕТА 1874 Г.

- |                   |               |               |               |                |
|-------------------|---------------|---------------|---------------|----------------|
| 1) Р. Санъ Галли. | 6) Ричетти.   | 11) Фіокръ.   | 16) Лами.     | 21) Лапи.      |
| 2) Богранъ.       | 7) Паранъ.    | 12) Маркэ.    | 17) Мерантъ.  | 22) Паранъ.    |
| 3) Фонта.         | 8) Фату.      | 13) Монтобри. | 18) Мольпаръ. | 23) Стойкова.  |
| 4) Мерантъ.       | 9) Пиронъ.    | 14) Роберъ.   | 19) Бюсси.    | 24) Біо.       |
| 5) Палье.         | 10) Санлавиъ. | 15) Витсонъ.  | 20) Рибэ.     | 25) Моншаненъ. |

(Рис. 329).

ствомъ своихъ богатыхъ фаворитовъ, доступъ танцовщицъ извнѣ почти прекратился. Такимъ образомъ, освѣженія балетнаго персонала почти не происходило и искусство не обновлялось, оставаясь въ прежнихъ формахъ и при отяжелѣвшихъ отъ времени исполнительницахъ.

При открытіи новаго опернаго зданія, составъ балетной труппы въ Б. Оперѣ могъ похвастаться рядомъ солистокъ, большинство которыхъ было въ „фаворѣ“ у абонентовъ, пользовавшихся значительнымъ вліяніемъ на дирекцію.

Во главѣ находилась Рита Санъ Галли; ее окружали Л. Богранъ и другія менѣе талантливыя, но покровительствуемыя танцовщицы. Изъ нихъ интересны были Лора Фонта, исполнявшая вторыя роли—Царицы Виллисъ въ „Жизели“, „Елены“ въ оперѣ „Робертъ Дьяволъ“, „Клеопатры“ въ оп. „Фаустъ“ и др. Извѣстна, какъ большой знатокъ хореографіи и собирательница рѣдкостей Ев. Фіокръ,—прозванная вѣчнымъ неувядаемымъ





РИТА САНЪ ГАЛЛИ.  
(Рис. 330).

балетнымъ „амуромъ“; Л. Марке — прекрасная мимистка и хорошая солистка. Ел. Пиронъ, въ ожиданіи мѣста балерины въ Б. Оперѣ танцевала съ успѣхомъ въ Тулонѣ, Барселонѣ, Римѣ, Стокгольмѣ; затѣмъ заняла первое мѣсто, но все таки не въ Б. Оперѣ, а въ театрѣ Шателэ, гдѣ ея танцами восторгались въ разныхъ „фееріяхъ“. Отсюда она наконецъ попала въ Б. Оперу, гдѣ оставалась въ тѣни, въ качествѣ второй танцовщицы; М. Санлавиль, Монтобри, Ал. Дорле и другія. Прилагаемъ портреты артистокъ балетной труппы 1874 года. (Рис. 329).

Начиная съ 1872 года, главенствовала въ Большой Оперѣ итальянка Рита Санъ Галли, которая очень продолжительное время держала въ своихъ рукахъ хореграфическій скипетръ этой лучшей въ Европѣ сцены. Съ большимъ успѣхомъ дебютировала она въ балетѣ „Ручей“ и, заручившись богатымъ поклонникомъ ея таланта, долго и полно-

властно распоряжалась судьбами балета въ Большой Оперѣ.

Рита Санъ Галли родилась въ Миланѣ въ 1851 году. По установленнымъ правиламъ, въ школу при театрѣ ла Скала принимали дѣтей только по достиженіи ими десятилѣтняго возраста; но для маленькой Риты было сдѣлано исключеніе; она была принята, имѣя только семь лѣтъ отъ роду. Сразу попала она въ хорошія руки. Артистическое образованіе Риты было поручено талантливому учителю танцевъ французцу Гуссъ. Строгий профессоръ не допускалъ ни возраженій, ни лѣни; поневолѣ приходилось подчиняться суровой дисциплинѣ, введенной въ его классъ.

Семь лѣтъ къ ряду, неустанно занималась она хореграфіей. Въ началѣ 1865 года, четырнадцатилѣтняя Санъ Галли предстала передъ экзаменаціонной комиссіей и, не смотря на молодость, ей были присуждены первыя преміи какъ за танцы, такъ и за пантомиму.

Въ это время въ ла Скалѣ ставили балетъ „Фликъ и Флокъ“ балетмейстера Тальони. Директоръ пригласилъ Риту Санъ Галли для участія въ этомъ балетѣ. Успѣхъ четырнадцатилѣтней дебютантки превзошелъ всякія ожиданія. Энтузіазмъ публики дошелъ до того, что послѣ окончанія спектакля отпрягли лошадь изъ скромнаго извозничьяго экипажа и артистку, осыпанную цвѣтами, на рукахъ отвезли до родительскаго дома.

Слухъ о талантѣ Санъ Галли быстро распространился. Ее пригласили сначала въ Туринскій королевскій театръ, а послѣ того, черезъ полгода, она съ успѣхомъ танцевала въ королевскомъ театрѣ въ Лондонѣ; затѣмъ съ собственной труппой она переплыла въ Америку, гдѣ объѣхала все большіе города. Ее вездѣ принимали шумно, также и въ Калифорніи. Проѣздомъ черезъ страну Мормоновъ ее привѣтствовалъ знаменитый глава мормоновъ Б. Юнгъ; но поѣздка по Америкѣ, не смотря на рекламу, не имѣла ничего общаго съ триумфальнымъ шествіемъ Фанни Эльслеръ. Послѣ трехлѣтняго пребыванія въ Новомъ Свѣтѣ Рита Санъ Галли въ 1870 году явилась въ Парижъ, откуда, вслѣдствіе войны съ пруссаками, вынуждена была выѣхать въ Лондонъ, гдѣ ее ожидалъ блестящій пріемъ.

Директоръ Парижской Оперы Галантье специально по-



РИТА САНЪ ГАЛЛИ.

Съ ориг. рисунка каранда. въ бал. „Гедда“.  
(Рис. 331).





Сцена изъ балета „Сильвія“.  
(Рис. 332).

Рита Санъ Галли живетъ подмостки; сила мускуловъ невообразимая; она бѣгаетъ какъ бы въ конвульсіяхъ, скачетъ такъ первно, что описать ея прыжки невозможно. Это ураганъ, превышающій быстроту молніи. Никакой манерности; отсутствіе жеманности; эластичность мячика . . . .

Въ такомъ духѣ писались почти все статьи о Санъ Галли. Очевидно, задобренныя рецензенты не понимали, что они оказывали артисткѣ медвѣжьёу услугу. Сравненія съ пантерой, вертуны, скачки, молніеносная быстрота и проч. . . . все это вмѣстѣ взятое говорило скорѣе не въ пользу артистки, поставленной наравнѣ съ Гальони. То была настоящая профанация искусства. Лица, понимавшія хореографію, конечно давали должную оцѣнку преувеличеннымъ похваламъ и сама Санъ Галли вѣроятно сознавала, что безъ „ласковой печати“ и безъ сильной протекціи, ея положеніе на парижской сценѣ не могло быть прочнымъ.

Директоръ Галантье удержалъ Риту Санъ Галли, чтобы дать ей возможность участвовать при открытіи вновь отстроеннаго зданія „Grand Opéra“. Для нея былъ заказанъ балетъ „Сильвія“. (Рис. 332).

Произведеніе это было поставлено въ 1876 году произведеннымъ въ балетмейстеры безцвѣтнымъ танцовщикомъ Мерантомъ, который и въ новомъ званіи оказался такимъ же безцвѣтнымъ рутинеромъ. (Рис. 333). Поправился этотъ балетъ исключительно благодаря мелодичной, красивой музыкѣ Делиба.

Успѣхъ Санъ Галли въ Парижѣ, а также чрезвычайное покровительство, оказываемое ей дирекціей,

бѣхалъ въ Лондонъ, чтобы убѣдиться въ справедливости отзывовъ объ этой артисткѣ. Онъ былъ такъ плененъ ея талантомъ, что немедленно заключилъ съ нею контрактъ и въ 1872 году Рита Санъ Галли дебютировала въ Парижѣ въ балетѣ „Ручей“, въ которомъ она сразу поставила себя въ разрядъ „любимицъ“ абонентовъ. Артистическая карьера ея въ Парижѣ, а также и финансовое положеніе было быстро упрочено. (Рис. 330 и 331).

Газетные критики поставили Санъ Галли въ разрядъ звѣздъ первой величины. Писали, что эта артистка отрѣшилась отъ рутинной, монотонной граціи. Говорили, что благодаря пылкому темпераменту, ея прыжки похожи на скачки пантеры; вертится она головокружительно; порывы ея просто страшны.

**TH. NATIONAL DE L'OPERA**  
Les bureaux seront ouverts à 8 heures 1/4. Les communications à 8 heures 3/4.  
**AUJOURD'HUI**  
**MERCREDI 14 JUIN 1876**  
**PREMIERE REPRESENTATION**  
**SYLVIA**  
Ballet en 3 actes et 5 tableaux.  
Sylvia: M<sup>lle</sup> SANGALLI. Amante: M. MERANTE. Oiseau: M. MAGRI.  
Dance: M<sup>lle</sup> MAROQUET. L'Amour: M. SANLAVILLE. Une Natcha: M<sup>lle</sup> PALLIER.  
Deux Esclaves Ethiopiens: M<sup>lle</sup> MOLLNAR, M<sup>lle</sup> GILLERT. Un Petit Berger: M<sup>lle</sup> RIDEL.  
M<sup>lle</sup> E. PARENT, FATOU, PIRON, ROBERT, RIBET, STOIKOFF, LAPI, BUSSY, LAMY, PARENT, LARIEUX, MERCEDES, BUISSET, BERNAY, MONCHANIN, WAL, JOUSSET, ROUMIER, ALINE, REMOND, AJAS, FRIANT, MERANTE, PONCOT.  
Le Bureau de Location, rue Auber, est ouvert de 10 heures à 5 heures.  
Paris — 2, rue de la Harpe, 2222 et 2223.

(Рис. 333).



злые языки приписывали одному золотому коншельку, изъ котораго щедрою рукою поддерживался директоръ театра. Каждый годъ для Санъ Галли ставили новые балеты, но немалое время особенно безжалостно отнеслось къ прославленной артисткѣ. Съ очень молодыхъ лѣтъ Санъ Галли начала полнѣть и ея тучность, этотъ врагъ хореграфіи, дѣлалась предметомъ насмѣшекъ сатирической печати.

Услужливая же печать по прежнему не переставала превозносить Санъ Галли, восторгаясь этою „сверкающею“ и „головокружительною“ артисткою.

Если бы при оцѣнкѣ таланта Санъ Галли нужно было руководствоваться только одними восторженными отзывами театральной критики, то балерина эта дѣйствительно должна быть причислена къ крупнѣйшимъ величинамъ хореграфіи. Ее сравнивали то съ Тальони, то съ Гризи. Мы лично видѣли Санъ Галли и признаемъ, что „ласковые“ отзывы печати совсѣмъ не соответствовали истинѣ. Талантъ Санъ Галли далеко не заслуживаетъ хвалебныхъ дифирамбовъ, расточавшихся по ея адресу.

Мы считаемъ эту артистку не похожею ни на воздушную Сильфиду, ни на поэтическую Гризи. Рита Санъ Галли грузно поднималась отъ полу; она дѣйствительно скакала,



Г-жа БОГРАНЪ.  
(Рис. 334).

но не какъ граціозная „пантера съ ея кошачьими ужимками“, а какъ женщина, работающая „въ потѣ лица“. Санъ Галли какъ бы похвалялась постоянно повторяемымъ ею „своимъ собственнымъ“ па. Она обязательно вставляла его въ каждый балетъ. Становясь на пуанты, она двигалась изъ глубины сцены; дѣлая разные волнообразные изгибы, она на посахъ доходила до рамы; при этомъ сгибала свой корпусъ то вправо, то влево, то внизъ, то вверхъ. Прогулка на пуантахъ была излюбленнымъ „конькомъ“ этой танцовщицы до конца ея карьеры, не смотря на благопріобрѣтенную ею тучность.

Санъ Галли своими чутушными посками не переставала удивлять „благосклонныхъ“ для нея печать и публику.

Одновременно съ Ритой Санъ Галли пользовалась вниманіемъ долго остававшаяся на вторыхъ роляхъ танцовщица Богранъ.

Изъ числа блестящаго балетнаго персонала Парижской Оперы, во второй половинѣ XIX вѣка, самую талантливую и вмѣстѣ съ тѣмъ самую типичною представительницею французской школы была Леонтина Богранъ. Она была

воспитанницею при Оперныхъ классахъ танцевъ и, прежде чѣмъ достигнуть званія первой танцовщицы, должна была пройти всѣ стadiи балетной іерархіи, установленной въ парижскомъ балетѣ. Начавши простою корифейкой, Богранъ была переведена въ составъ третьихъ, потомъ вторыхъ танцовщицъ и наконецъ ее сдѣлали первою танцовщицею. (Рис. 334).

Дебютъ Богранъ состоялся въ 1860 году, въ хореграфическомъ тріо оперы „Вильгельмъ Телль“. Выдающіяся способности этой артистки были сразу отмѣчены, но дальнѣйшаго ходу ей не давали. Только послѣ отъѣзда изъ Парижа Муравьевой (1864 г.), Богранъ замѣстила русскую артистку въ балетѣ „Діаволина“. Съ большимъ успѣхомъ исполнила она въ этомъ балетѣ танецъ „La scarpette“, а также и пластическое pas de quatre съ г. Мерантомъ и г-жами Виллье и Барать. Имѣть успѣхъ въ „Діаволинѣ“ послѣ Муравьевой означало полную побѣду Богранъ, которую дѣйствительно привѣтствовала не кллака, а вся публика, присутствовавшая при триумфѣ артистки. Печать очень симпатично отнеслась къ Богранъ, упрекая дирекцію, что она не поощряетъ своихъ родныхъ талантовъ. Искали, что если бы Богранъ была артисткою, прибывшею изъ Италіи, то ее пре-



вознесли бы до небесъ: но Боскихъ оперныхъ классовъ, ее своего дома", потому, говори быть пророкомъ въ своемъ отечествѣ. такъ и ей не удалось достигнуть „высшихъ“ степеней въ парижскомъ балетѣ. Утверждали также, что ея карьерѣ мѣшало давленіе всемогущей въ то время Санъ Галли. Это можетъ быть и справедливо, но только отчасти. Мы неоднократно любовались танцами Л. Богранъ и должны признать, что некрасивая артистка эта съ сплутомъ птицы, спугнутой съ вѣтки, по свойству своего таланта нигдѣ не могла блеснуть звѣздой первой величины.

Хотя печать единогласно признавала за нею достоинства первоклассной артистки, но ей все таки не поручали главныхъ ролей въ новыхъ балетахъ. Она танцевала въ дивертисементахъ оперъ „Донъ-Жуанъ“, „Фрейшютцъ“, „Донъ-Карлосъ“, „Гугеноты“, а также исполняла въ балетахъ вторыя роли („Жизель“ и „Ручей“) и др. Особенный успѣхъ имѣла Богранъ въ „Донъ-Жуанъ“, дивертисементъ (амуры, бабочки и розы) поставленномъ С. Леономъ. Въ одной изъ своихъ вариаций, Богранъ въ полномъ блескѣ показала изящество „ея рѣзкихъ музыкальныхъ пуантовъ“. Эта отчеканенная вариация (taquetée) сдѣлалась на столько знаменитою, что ей присвоено было названіе „вариаций Богранъ“. Репутація Богранъ, какъ первоклассной артистки, утвердилась окончательно послѣ участія ея въ оперѣ „Донъ-Карлосъ“. Театральный критикъ Викторъ Рокепланъ далъ объ ней такой отзывъ: „Богранъ не танцуетъ, а летаетъ“. Такое опредѣленіе едва ли правдиво, потому что Л. Богранъ въ дѣйствительности отлично танцевала, но никогда не „летала“.

Въ репертуарѣ Богранъ значатся еще первыя роли въ балетахъ „Коншелія“, „Гретна Гринъ“ (1873 г.) и „Фанданго“ (1877 г.), поставленныхъ Мерантомъ.

Не смотря на общіе хвалебные отзывы по адресу Богранъ, артистка эта въ теченіи своей карьеры ничего выдающагося не создала. Она постоянно была прославляема, но европейской славы не приобрѣла.

Послѣ Бозаччи, роль Коншеліи была передана Богранъ. Нѣкоторая часть парижской печати отнеслась къ „Коншеліи-Богранъ“ хотя и сочувственно, но все таки съ сожалѣніемъ вспоминала о преждевременно скончавшейся Бозаччи. Говорили, что этой послѣдней предстояла блестящая будущность. Говорили, что Л. Богранъ замѣстила ее, но не

гранъ была воспитанницей париж-называли не иначе, какъ „ребенкомъ ли, что подобно тому, какъ нельзя



Сцена изъ бал. „Гретна Гринъ“.  
(Рис. 335).



замѣнила. Съ другой стороны утверждали, что въ „Коппелін“ Л. Богранъ показала себя первоклассной танцовщицей: „грація, ритмъ, стальные мускулы и брилліантовые пуанты“! Мы видѣли ее въ этой роли и въ хореографическомъ ея формулярѣ сдѣлали бы слѣдующую отмѣтку: всѣ мелкія па исполнила блистательно, отчетливо; сильные пуанты; правильная, выворотная постановка ногъ и превосходно развитое чувство ритма; граціозной, оживленной куклы не создала. Послѣ спектакля, у насъ осталось прекрасное впечатлѣніе отъ корректныхъ, академическихъ танцевъ; образъ же Коппелін совершенно ступсевался въ нашемъ воображеніи. Какъ фигурой, такъ и характеромъ своихъ танцевъ, Богранъ сильно напоминала русскую танцовщицу Муравьеву, но до таланта послѣдней она далеко не доросла.

Самостоятельную первую роль Богранъ создала въ одноактномъ балетикѣ „Гретна Гринъ“, соч. Меранта, программу составилъ Нюнтеръ. Онъ приурочилъ къ сценѣ шотландскій обычай, въ силу котораго живущій на границѣ кузнецъ имѣетъ право заступитъ мѣсто священнослужителя при совершеніи брака и бракъ считается дѣйствительнымъ. У кузнеца есть дочь, влюбленная въ человѣка ему неугоднаго; тогда дочь пере-

одѣвается знатною дамою и, пользуясь этимъ обычаемъ страны, при помощи своего же отца, не узнавшаго замаскированную дочь, вѣнчается съ своимъ возлюбленнымъ. (Рис. 335).

Въ этомъ балетѣ, балетмейстеръ Мерантъ доказалъ полную свою несостоятельность, какъ хореографъ, поколебавшій изящныя традиціи французской школы. Въ „pas de deux“ съ Л. Богранъ, Мерантъ прибѣгнулъ къ чисто акробатическимъ приѣмамъ. Онъ схватывалъ балерину, крѣпко придерживалъ ее подъ мышкой въ горизонтальномъ положеніи и такъ быстро дѣ-



Сцена изъ балета „Фанданго“.  
(Рис. 336).

лалъ пируэты, что артистка казалась крыломъ вертящейся мельницы. Тутъ Леонтина Богранъ, игравшая совершенно пассивную роль какого то неодушевленного предмета, вертящагося подъ мышкой танцовщика, конечно, не могла показать своего таланта „Мило“ и „изящно“ исполнила она только одну сцену, путаясь въ непривычныхъ для нея складкахъ бальнаго платья знатной дамы, становилась на пуанты и принимала комическія аристократическія позы, стараясь приноровиться къ своему положенію благородной дамы.

Въ это время сгорѣло оперное зданіе и „Гретна Гринъ“ угасла съ тѣмъ, чтобы больше не воскреснуть.

Въ новомъ зданіи Большой Оперы, для Л. Богранъ былъ поставленъ одноактный балетикъ „Фанданго“ (1877 г.). Это новое произведеніе еще разъ показало, на сколько скуденъ былъ талантъ его автора, балетмейстера Меранта. Не смотря на цѣлый рядъ блестящихъ классическихъ варіацій, исполненныхъ г-жей Богранъ, „Фанданго“ оказалось ничтожествомъ, достойнымъ его автора. (Рис. 336).

Л. Богранъ хотя и имѣла успѣхъ, но эта „сухая“ балерина, которую называли не





„НАМУНА“ — *Le pas des grecs*

Сцена изъ балета „Намуна“.

(Рис. 337).

иначе, какъ ребенкомъ оперы, не могла создать самостоятельнаго образа, дававшаго ей право на первое въ балетѣ мѣсто. Ее можно считать первою изъ солистокъ.

Въ „Фанданго“ обратила на себя вниманіе начинавшая свою карьеру танцовщица Сюбра, которая впоследствии замѣнила въ этомъ балетѣ сошедшую со сцены Богранъ.

Послѣ неудачи „Фанданго“, г-жа Богранъ оставалась въ тѣни. Для нея не было поставлено и не было возобновлено ни одного крупнаго балета. Въ свое оправданіе дирекція Оперы утверждала: „она сборовъ не дѣлаетъ“; потому ее ставили на первыя мѣста только въ танцахъ, которые было принято за правило вводить во всѣ оперы.

Но и тутъ г-жѣ Богранъ не особенно посчастливилось. Балетмейстеромъ былъ тотъ же ненавистный ей Мерантъ, который держался въ Большой Оперѣ только благодаря своему умѣнью „угодить“ дирекціи. За недостаткомъ собственной фантазіи, онъ выкраивалъ и передѣлывалъ на новый ладъ дивертисементы изъ старыхъ балетовъ. Римскій воинственный дивертисементъ въ оперѣ „Поліевктъ“ взялъ имъ изъ балета „Семь чудесъ свѣта“; египетскіе танцы въ „Андѣ“ почти цѣликомъ заимствованы имъ изъ балета „Вокругъ Свѣта“.

Не особенно умѣло пользовался Мерантъ забытымъ матеріаломъ, который онъ искалъ повсюду. Въ поискахъ за „новинками“ чужого изобрѣтенія, Мерантъ, по порученію дирекціи, ѣздилъ даже въ Петроградъ, гдѣ, любуясь превосходною балетною труппою, онъ имѣлъ возможность широкими пригоршнями брать чужое добро и примѣнять его къ своимъ будущимъ постановкамъ въ Парижѣ.

Въ 1882 году, въ Большой Оперѣ, балетмейстеромъ Люсьеномъ Петипа былъ поставленъ балетъ „Намуна“, съ сюжетомъ красиво составленнымъ Нюитеромъ. Главную роль исполнила Санъ Галли, отличавшаяся блестящими костюмами... но не танцами. (Рис. 337).

Лично присутствуя на первомъ представленіи этого балета, можемъ смѣло сказать, что въ это время Санъ Галли совершенно пережила свою раздутую славу. Въ „Намунѣ“, она не заслужила тѣхъ хвалебныхъ отзывовъ, которые по ея адресу въ изобиліи расточала парижская печать. Гораздо интереснѣе ея во второстепенной роли была красивая и



корректная танцовщица Субра. Балетъ не понравился, не смотря на выкрики театраль-  
ныхъ критиковъ „восторгъ“, „прелесть“, „поэзія“, „восхитительно“.

Главная причина неуспѣха крылась въ „ученой“ музыкѣ молодого композитора  
Лало, которому въ первый разъ поручено было написать партитуру къ „Намунѣ“. Отсут-  
ствіе мелодій и танцевальныхъ темповъ представляли балетмейстеру большія затрудненія  
при сочиненіи танцевъ. И дѣйствительно, подъ музыку Лало, хорошо было заснуть, а не  
танцевать.

По поводу „Намуны“ мы бесѣдовали въ Парижѣ съ ея авторомъ Люсьеномъ Петипа.

Почему вы, нынѣшніе хореграфы, при постановкѣ новыхъ балетовъ не стараетесь  
внести какую либо свѣжую струю въ искусство? Почему вы руководствуетесь избитымъ  
шаблономъ и не можете отрѣшиться отъ рутинны? Всѣ ваши балеты, хотя и носятъ раз-  
ныя названія, но они похожи другъ на друга почти какъ двѣ капли воды?

На этотъ вопросъ энергичный парижскій балетмейстеръ отвѣтилъ:

— Публика не знакома съ закулисной стороною нашей профессіи. Развѣ мы хозяева  
въ нашемъ дѣлѣ? Нѣтъ и нѣтъ! Мы рабы не одной только дирекціи, но и цѣлаго ряда  
разныхъ лицъ, предъявляющихъ намъ свои требованія! Составитель программы... арти-  
стки... сочинитель музыки... всѣ они желаютъ разныхъ пѣсень, а исполнять эти пѣсни  
долженъ я одинъ... Надо всѣмъ угодить въ Парижѣ, не надо забывать и абонентовъ...  
О! это великая сила!... Тутъ, главное гнѣздо рутинны... тутъ строго соблюдаются традиціи,  
отъ которыхъ ни одинъ балетмейстеръ на этой сценѣ не дерзнетъ отступитъ... Попро-  
буйте отрѣшиться отъ ветхозавѣтныхъ каноновъ... камнями закидаютъ...

— Странно! Привыкли думать, что при постановкѣ балета, всѣ подчиняются пред-  
начертаніямъ балетмейстера... его указка играетъ главную роль...

— Горькое заблужденіе! Такъ дѣйствительно должно быть, по Новерровской теоріи,  
на практикѣ же, выходитъ совсѣмъ иначе. Нашъ успѣхъ много зависитъ отъ компози-  
тора музыки. Если у него характеръ покладливый, то не трудно уговорить, чтобы онъ  
измѣнилъ непригодное для танцевъ... Самолюбивый же маэстро не уступитъ ни одной  
музыкальной нотки... Это мое вдохновеніе! говоритъ онъ... А между тѣмъ, это „вдохно-  
веніе“ современныхъ послѣдователей Вагнера не что иное, какъ какофонія! Подъ нее и  
извольте подлаживать танцевальный ритмъ!... Подъ такую музыку, лишенную всякой  
мелодіи, сама Терпсихора не могла бы танцевать на Олимпѣ...

А вы бы обратились къ директору театра! Успѣхъ балета касается матеріальныхъ  
его интересовъ...

— По поводу музыки къ „Намунѣ“ я много говорилъ съ директоромъ (г. Галантье).  
А онъ твердитъ одно: мода. Надо сдѣлать уступку времени. Подлаживайтесь къ „новой“  
музыкѣ. А танцовщицы? На видъ онѣ въ глаза смотрятъ балетмейстеру. Иначе не называ-  
ютъ его, какъ ласкательными именами, а въ карманѣ противъ него кинжалъ держать...  
Не угодили балеринѣ... сейчасъ жалобы... сначала плачутъ въ жилетку своего возлюблен-  
наго, а этотъ въ свою очередь угрожаетъ хореграфу... Такимъ образомъ, приходится по-  
стоянно быть не только между двумя, а между многими огнями... угождай... угождай!...

Мы привели этотъ разговоръ съ цѣлью показать, что съ тѣхъ поръ прошло полсто-  
лѣтія и пѣсня балетмейстеровъ осталась неизмѣнною и до настоящаго времени. Мотивы  
прежніе и театральные нравы—тѣ же, какъ и въ давно минувшія времена.

Отзывъ Л. Петипа имѣлъ основаніе еще и потому, что на сценѣ Большой Оперы,  
державшей въ то время хореграфическій камертонъ для всей Европы, деспотически цар-  
ствовала Санъ Галли, которая еще долго продержалась бы на этой сценѣ, если бы  
„тучность“ не заставила ее удалиться на покой.

Все было покорно этой артисткѣ. Директоръ Галантье не могъ послушаться ея изе-  
ланій. За кулисами шептали, что денежныя дѣла директора находились въ зависимости  
отъ золотого мѣшка покровителя Санъ Галли.



Намъ лично пришлось быть свидѣтелями всемогущества этой артистки, владѣвшей безраздѣльно всѣмъ репертуаромъ. Не смотря на замѣтный упадокъ хореографіи въ „Grand Opéra“, артистки со всего міра все таки стремились удостоиться дебюта на этой сценѣ. Хореографическое крещенье на этой сценѣ давало имъ имя „звѣзды“. Сказать, что такая-то Иксъ исполнила первую роль на главной парижской сценѣ, означало „быть знаменитостью“. Въ погонѣ за всемірнымъ дипломомъ прибыла въ Парижъ съ своимъ мужемъ петербургская танцовщица г-жа В. Въ то время балетмейстеромъ былъ Мерантъ, а танцевальною школою завѣдывала его жена, бывшая русская танцовщица Зина Мерантъ (Зина Ришаръ). Мужъ г-жи В. заручился рекомендаціями къ пребывавшему на покоѣ Люсьену Петипа и къ Меранту. Послѣ нѣсколькихъ вкусныхъ обѣдовъ, устроенныхъ супругамъ Мерантамъ, дѣло было налажено. Директоръ Галантье, по рекомендаціи балетмейстера, согласился дать дебютъ; но предварительно, для соблюденія исключительно формальной стороны, г-жѣ В. предстояло протанцевать какое нибудь „pas de deux“ въ присутствіи директора. Мерантъ согласился быть партнеромъ петербургской артистки. Очень памятенъ этотъ экзаменъ, на которомъ намъ удалось присутствовать. При открытомъ занавѣсѣ на полутемной громадной сценѣ Большой Оперы состоялось пробное „pas de deux“. Послѣ безукоризненно исполненнаго *adagio* съ неизбѣжными подъ конецъ двумя турами на пуантахъ, г-жа В. подъ звуки двухъ скрипокъ исполнила нѣсколько своихъ коронныхъ варіацій, въ которыхъ сказался блескъ ея выдающагося таланта. Нѣсколько холодное исполненіе, которымъ вообще отличалась эта артистка, не смутило директора; онъ одобрительно кивалъ головой, рукоплескалъ и тихо заявилъ Меранту, что артисткѣ „кажется“ можно дать дебютъ. Оставалось или выбрать цѣльный балетъ или же дать протанцевать вставное „pas de deux“.

Восторгу энергичнаго, усерднаго петербургскаго балетомана, мужа г-жи В. не было конца. Новый обѣдъ и на немъ новые тосты за будущій успѣхъ. Радость супруговъ была, однако, преждевременна. Они не замѣтили, что во время экзамена, въ глубинѣ одной изъ ложъ ярко свѣтились два глаза, зорко слѣдившіе за каждымъ движеніемъ г-жи В. То была г-жа Санъ Галли, которой угодно было распорядиться иначе. На другой день, къ В. явилась соотечественница Зина Мерантъ, сообщившая, что директоръ Галантье раздумалъ и благодаря давно уже распредѣленному репертуару не можетъ удѣлить мѣста русской танцовщицѣ. Такъ и не состоялся дебютъ В. Завистливая Санъ Галли не допустила соперницы по искусству.



Л. ПЕТИПА (въ роли Густава,  
изъ балета „Маскарадъ“).

Карриатура на Л. ПЕТИПА.

(Рис. 338).





Сцены изъ балета „Фарандоль“.  
(Рис. 339).

2.



Р. Санъ Галли.

Послѣдніе годы Риты Санъ Галли.—Ея уходъ со сцены.—Мори—прима балери-  
на.—Долговременное ея пребываніе на парижской сценѣ.—Французская тан-  
цовщица Сюбра.—Балеты „Малаядетта“, „Корриганъ“, „Два голубя“.—Санла-  
виль.—Балетъ въ комической оперѣ.

ИТА Санъ Галли долго еще первенствовала на сценѣ Большой Оперы. Для нея дирекція не пожалѣла большихъ денегъ и поставила боль-  
шой балетъ „Фарандоль“. Этотъ балетъ былъ лучшимъ изъ всѣхъ  
произведеній балетмейстера Мерапта. Дѣйствіе происходило въ Про-  
вансѣ и во всемъ балетѣ былъ  
строго выдержанъ мѣстный ко-  
лоритъ этой южной провинціи  
Франціи (Рис. 339). Для Санъ  
Галли былъ еще поставленъ ба-  
летъ изъ японской жизни „Иедда“. Костюмы и вся  
обстановка были на столько роскошны, что не соот-  
вѣтствовали увядающему таланту грузной Санъ Галли.  
Парижская сатирическая печать не скупилась укра-  
шать свои изданія карриатурами на грузного, порха-  
ющего Амура (рис. 340).

Такъ закончила свою карьеру Рита Санъ Галли,  
вышедшая замужъ за барона Сенъ Пьера, бывшего  
секретаремъ посольства.

Въ то время, какъ постепенно угасалъ талантъ  
Санъ Галли, выплывала на горизонтъ яркая звѣздочка  
итальянской школы Розита Мори, которой пришлось  
соперничать съ воспитанницей школы при Большой



Карриатура на Санъ Галли.

(Рис. 340).





Г-жа СЮБРА.  
(Рис. 441).

Оперѣ, артисткой французской школы Сюбра. После ея дебюта въ главной роли возобновленнаго балета „Фанданго“ Сюбра была причислена къ разряду первоклассныхъ „богинь“ французской школы (Рис. 341). Признавали, что она блистательно поддерживала изящный характеръ классическаго танца въ лучшемъ его смыслѣ.

Но тѣмъ не менѣе трудно было Сюбра добиться въ Большой Оперѣ первенствующаго мѣста. По возвращеніи изъ Италіи Рита Мори выступила въ балетѣ „Тедда“. Абоненты Оперы быстро забыли прежнюю свою любимицу Риту Санъ Галли, Сюбра отошла на второй планъ, и цвѣтъ парижской аристократіи былъ у ногъ симпатичной Розиты Мори. Соперницѣ ея по искусству Сюбра пришлось остаться на второстепенныхъ роляхъ, гдѣ талантъ ея былъ всегда оцѣненъ по достоинству. Особенный успѣхъ имѣла она въ „Праздникѣ весны“, въ оперѣ „Гамлетъ“.

Конечно, знатоки хореографіи дѣлали постоянныя сравненія талантовъ обѣихъ артистокъ. Розиту Мори называли виртуозкой крупнаго масштаба. Ея пируэты на пуантахъ очень походили на пируэты ея предшественницы Санъ Галли, но только она исполняла ихъ правильно, не уклоняясь въ сторону. Всѣ исполняемые ею „темпы“ были безукоризненны, по ихъ отчетливости и по красотѣ линий всего корпуса. Любуясь танцами Мори, сразу можно было убѣдиться, что она прошла прекрасную школу и что природа щедро наградила эту артистку эстетическимъ



Г-жа МОРИ и МЕРАНТЬ.  
(Рис. 342).



Р. МОРИ въ балетѣ „Корриганъ“.  
(Рис. 343).

вкусомъ. (Рис. 342 и 343). Въ смыслѣ исполнительницы классическихъ танцевъ, Розита Мори по праву заняла мѣсто прима-балерины и свою репутацію виртуозки она поддерживала въ Парижѣ, благодаря своему неустанному ежедневному труду въ школѣ при Большой Оперѣ, куда балетныя артистки нерѣдко собирались, чтобы любоваться красивою виртуозностью Розиты Мори; что же касается мимики, то искусствомъ выражать пантомимой свои чувства, Розита Мори похвалиться не могла. Это была слабая сторона ея таланта. Французенка Сюбра





*Балетъ „Корриганъ“ — 2-я актія.*

(Рис. 344).



*Рита Санъ Галли въ бал. „Корриганъ“.*

была изящною классическою танцовщицею, чисто французской школы; въ виртуозности она не могла соперничать съ Розитой Мори потому уже, что ноги ея, хотя и красивыя и правильно сложенныя, не имѣли достаточной устойчивости, что зависѣло отъ природной формы ея пуантовъ.

Не смотря на этотъ недостатокъ, Сюбра все таки могла считаться прекрасною танцовщицею.

Занявши мѣсто Риты Санъ Галли, Розита Мори, подобно своей предшественницѣ, очень продолжительное время царствовала на сценѣ Большой Оперы. Въ 1882 году для нея былъ возобновленъ балетъ „Фарандоль“ и затѣмъ до конца XIX вѣка она создала главные роли въ балетахъ „Буря“,

„Корриганъ“, „Маладетта“, „Два голубя“ и „Звѣзда“ . . . .

„Корриганъ“ поставленъ Мерантомъ, сюжетъ, разработанный Фр. Копэ, былъ взятъ поэтомъ изъ бретонской легенды. (Рис. 344). На репетиціяхъ этотъ балетъ вызвалъ протестъ танцовщицъ. Ни одна изъ нихъ не хотѣла надѣть на голову уборъ бретонскихъ крестьянокъ. Артистки плакали, утверждая, что въ этихъ головныхъ уборахъ онѣ будутъ похожи на нянекъ. Дѣло, однако, уладилось. Артистки подчинились требованіямъ дирекціи и на первомъ представленіи костюмы публикѣ очень понравились. Балетъ „Маладетта“ былъ перенесенъ изъ Италіи; особенно граціозна была Мори въ танцѣ съ кувшиномъ на головѣ. (Рис. 345). Балетъ „Два голубя“ (1886 г.) поставленъ Мерантомъ. Сюжетъ заимствованъ имъ изъ басни Лафонтена. Авторъ программы дозволилъ себѣ рядъ вольностей относительно мѣста дѣйствія, гдѣ воркуютъ голубь и голубка. На сценѣ дѣйствуютъ фантастическіе цыгане, венгерскіе гусары, греческія дѣвицы, венгерскіе крестьяне и пр. Первое дѣйствіе происходитъ въ Греціи, а второе въ „странѣ венгерскихъ цыганъ“. Для вящаго эффекта этого ничтожнаго произведенія къ концу второго дѣйствія гремитъ громъ, свер-





Р. МОРИ.  
Въ балетъ „Маладетта“.  
(Рис. 345).

полненіемъ стилизованнаго ею національнаго французскаго танца „La sabotière“.

Длинный рядъ первоклассныхъ балеринъ, подвизавшихся въ продолженіи XIX вѣка на сценѣ Большой Оперы, завершила Розита Мори.

Въ XIX вѣкѣ не одна только сцена Большой Оперы давала пріютъ хореографин. При театрѣ „Комической Оперы“ танцевальное искусство шло совершенно по тому же слѣду, какъ и въ Большой Оперѣ. Ставились новые балеты, но новыхъ пьесъ слышно не

каетъ молнія, идетъ проливной дождь и наконецъ буря ломаетъ падающіе съ деревьевъ громадныя сучья.

Не смотря на чудеса „механики“, балетъ успѣха не имѣлъ. Отъ окончательнаго паденія его спасла главная исполнительница — голубка Мори и голубъ г-жа Санлавиль. (Рис. 346). Виртуозность примабалерины сказала въ полномъ блескѣ

при исполненіи ею труднѣйшей варіаціи подъ звуки „пиччикато“, очень близко подходившаго къ Делибовскому пиччикато изъ Сильвіи.

Подобно тому какъ Фанни Эльслеръ оставила по себѣ память блистательнымъ исполненіемъ „качучи“, такъ и Розита Мори прославила себя граціознымъ и энергическимъ ис-



Р. МОРИ и Г-жа САНЛАВИЛЬ.  
Въ балетъ „Два голубя“.  
(Рис. 346).



было. Балетмейстеры (въ послѣднее время преимущественно дамы) шли по рутинѣ. Крѣпкими когтями вцѣпилась она въ сценическую хореографію и топталась на одномъ и томъ же мѣстѣ, не допускающая никакихъ отступленій отъ каноновъ, установленныхъ законодательницею—сценою Большой Оперы. Въ Комической Оперѣ балеты ставились такъ же чинно и аккуратно, какъ и въ Большой Оперѣ. Разница заключалась только въ количествѣ и качествѣ балетнаго персонала, который, конечно, не могъ конкурировать съ крупно субсидированною Большою Оперой.

Тѣмъ не менѣе на этой сценѣ балетная труппа подъ руководствомъ балетмейстерши Марикитты (Рис. 347) была вполне приличная и достойная большой сцены. Главенствовала тутъ очень любившая искусство Жанна Шаль; прекрасная мимистка и недурная классическая танцовщица Сантори. (Рис. 348). Для первыхъ ролей приглашались иностранцы, крупныя звѣзды. Между прочимъ, въ 1900 году былъ поставленъ балетъ „Жавотта“, въ одномъ дѣйствіи и 3 картинахъ. Балетъ этотъ увидалъ свѣтъ рамы Комической Оперы, благодаря тому, что музыка къ нему была написана пользовавшимся любовью парижанъ композиторомъ Сентъ Сансомъ. „Жавотта“ шла въ первый разъ (1896 г.) въ Ліонскомъ большомъ театрѣ, которымъ завѣдывалъ антрепренеръ Визентини. Послѣ этого, его перенесли на сцену Брюссельскаго театра „La Monnaie“, откуда уже онъ попалъ въ Парижъ.

Для участія въ этомъ произведеніи была приглашена итальянская виртуозка „prima ballerina assoluta“ Карлотта Брианца, но она внезапно заболѣла и роль Жавотты исполнила своя „домашняя“ второразрядная балерина Сантори, свѣжій и шаловливый талантъ которой удачно справился съ неожиданно переданной ей ролью.



Г-жи САНТОРИ и ШАЛЬ.  
Въ балетѣ „Жавотта“.  
(Рис. 348).



БАЛЕТМЕЙСТЕРЪ МАРИКИТТА.  
(Рис. 347).

Кромѣ Комической Оперы давались еще грандіозныя по числу участвующихъ хореографическія представленія въ театрахъ „Gaité“ и „С. Мартенскихъ воротъ“, но обыкновенно заключительныя сцены „дѣйствій“ въ безконечно длинныхъ фееріяхъ. Танцы занимали всегда очень видное мѣсто въ фееріяхъ, на частныхъ парижскихъ сценахъ. Съ тѣхъ поръ какъ фееріи сдѣлались необходимою міровой столицы, образовался кадръ балетмейстеровъ, специ-





ЭТУАЛЬ БЮССЕРА.

Въ балетѣ „насъкомыхъ“ феерія  
Roi Carotte.  
(Рис. 349).

ально занимавшихся постановкою въ фееріяхъ хореографическихкихъ дивертисементовъ. Въ этой области приобрѣли известность хореографы Гюллэнъ, Мильо, Блашъ, Лефебръ. Послѣ нихъ, во время „буржуазной“ монархіи были известны гг. Рагэнъ, Леружъ, Ларансонъ. Къ концу вѣка—добрую въ этой профессіи репутацію приобрѣлъ Тистаманъ, котораго впоследствии пригласили балетмейстеромъ въ Большую Оперу. Наконецъ популярны были г-жа Стихель и особенно очень опытная въ этомъ дѣлѣ г-жа Марикитта, мастерски умѣвшая использовать предоставленный въ ея распоряженіе многочисленный, но не богатый талантами балетный персоналъ.

Въ фееріяхъ, главную тему для дивертисементовъ давали представители животнаго и растительнаго міра. Передъ публикой, въ мишурной обстановкѣ, развертывались царства насѣкомыхъ, минераловъ, цвѣтовъ, овощей и пр. Танцевали рѣпа и морковь, розы и фіалки, прыгали звѣзды и планеты; но весь „раздѣтый“ дамскій персоналъ къ „благородному“ искусству хореографіи не имѣлъ никакого отношенія. Это была выставка „оголенныхъ“ женщинъ, махавшихъ аксессуарами и бѣгавшихъ по сценѣ въ болѣе или менѣе живописныхъ группахъ. Не изящество танцевъ, а отсутствіе костюма составляло главную приманку для публики. (Рис. 349).

Хотя въ этихъ дивертисементахъ участвовали громко возвѣщаемыя „звѣзды“, но большинство „этуалей“ были большею частью итальянки довольно низкой пробы.

**В**Ъ ПАРИЖСКОЙ Оперѣ почти полвѣка главенствовали только двѣ балерины С. Галли и Р. Морри. Итальянскія виртуозки на сцену В. Оперы совсѣмъ не пропускались, но въ концѣ вѣка онѣ имѣли возможность показать свой талантъ на частныхъ сценахъ. Для громоздкихъ, балетныхъ спектаклей въ 1883 году, въ Парижѣ былъ воздвигнутъ специальный Эденъ-театръ. Тутъ ставились перенесенные изъ Италіи грандіозные балеты итальянскихъ модныхъ хореографовъ. Для открытія этого театра поставленъ былъ прогремѣвшій во всей Италіи балетъ „Эксцельсіоръ“ соч. Манцотти. Имѣвшій колоссальный успѣхъ въ Италіи балетъ этотъ съ учено-философской подкладкой смотрѣлся парижанами какъ курьезная новинка. Пересыпанное аллегоріями о свѣтѣ, побѣждающемъ тьму, произведеніе это показалось парижанамъ—шумнымъ... и ни мало не освѣжило искусство. Новое слово въ хореографіи \*)

\*) Объ этомъ скажемъ въ главѣ о балетѣ въ Италіи.



В. ЦУККИ въ балетѣ „Сіэба“  
(Рис. 350).





*Francesca  
Helena Cornalba  
18 March 1885*

Г-жа КОРНАЛЬБА.

(Рис. 351).

никакого впечатлѣнія въ Парижѣ не произвело. Въ танцахъ имѣла успѣхъ балерина изъ Миланскаго ла Скала, г-жа Лаусъ, но вложенной балетмейстеромъ Манцотти философін въ ея танцы усмотрѣно не было. Громадный же балетный персоналъ, набранный съ борку да съ сосенки, своими эволюціями не оказалъ чести искусству, а также не поддержалъ славы, пріобрѣтенной въ Италіи новаторомъ хореграфомъ.

Вслѣдъ за балетомъ „Эксцельзюръ“ на той же сценѣ было поставлено не менѣе грандіозное произведеніе „Сіэба“, съ танцовщицей Вирииніей Цукки. (Рис. 350). На постановку его были затрачены большія средства, но отъ всѣхъ мишурныхъ костюмовъ и декорацій вѣяло мишурно-фольговой „итальянщиной“, которая не могла соперничать съ изящными обстановками Большой Оперы. Блеску и треску было много, но художественнаго значенія спектакли въ „Эденъ“ театрѣ не имѣли. Роскошно поставлена была еще „Мессалина“ Данези. Число участвовавшихъ въ этихъ балетахъ считалось сотнями. Въ „Мессалинѣ“ выступали лучшіе итальянскіе мимисты. Искусно были воспроизведены сцены побѣды гладиатора

и трагическая смерть Мессалины. Роль Мессалины исполняла г-жа Читтеріо, а роль Эсепри—очень талантливая виртуозка Корнальба. (Рис. 351). Хотя публика довольно усердно посѣщала „Эденъ“, чтобы смотрѣть на лихорадочные танцы В. Цукки и другихъ итальянскихъ виртуозокъ, но театръ этотъ и въ матеріальномъ отношеніи не оправдалъ ожиданій антрепризы. Онъ вскорѣ закрылся и такимъ образомъ помпезныя балеты-фееріи съ итальянскими виртуозками не нашли себѣ прочнаго пріюта въ столицѣ Франціи.



Г-жа КОРНАЛЬБА ВЪ БАЛЕТѢ „ЦАРСТВО ЛУНЫ.

(Рис. 352).



# СПИСОКЪ

БАЛЕТОВЪ ВЪ ПАРИЖСКОМЪ ОПЕРНОМЪ ТЕАТРѢ.

1841—1900.

1841.—*„Жизель или Виллисы“*, фантастич. балетъ въ 2-хъ дѣйствіяхъ, программа Т. Готье; поставленъ балетм. Коралли, муз. Адама.

Исполняли роли: Жизели—К. Гризи, Мирты—Ад. Дюмилатръ, герцогъ—Л. Петипа, принцъ—Кверіо, Вильфридъ—Коралли.

Жизель былъ балетомъ, имѣвшимъ наибольшій успѣхъ изъ всѣхъ хореографическихъ произведеній XIX вѣка. На одной Парижской сценѣ онъ выдержалъ 126 представлений, съ разными исполнительницами, въ томъ числѣ и съ Муравьевой (1864 г.). Нѣтъ ни одной европейской сцены, гдѣ бы не давали „Жизели“.

1842.—*„Красотка изъ Генна“*, балетъ въ 3 дѣйств. и 9 картинахъ, программа С. Жоржа, поставленъ хореграфомъ Декомбомъ, муз. Адама.

Исполнители: К. Гризи, Луиза Финц Джемсъ и Л. Петипа.

Выдержалъ 68 спектаклей.

1843.—*„Пери“*, фантастич. балетъ въ 2 д., программа Т. Готье, поставленъ хор. Коралли, музыка Бюргмиллера.

Главные исполнители: К. Гризи, Маркэ, Люсьенъ, Петипа.

Большой успѣхъ. Возобновляли неоднократно.

1844.—*„Леди Генриетта“*, пантомимный балетъ въ 3 д., поставленъ балетм. Мазилье, съ сюжетомъ соч. С. Жоржа.

Изъ программы этого балета С. Жоржъ написалъ либретто для оперы „Марта“, музыку къ которой написалъ Флотовъ, щедро рукою черпавшій мелодіи для арій изъ балетныхъ мотивовъ и танцевъ.

— *„Эвхариса“*, пантом. балетъ въ 2 д., соч. Коралли, музыка Дельдееза.

Исполнители: Леру, Дюмилатръ, Маркэ и Л. Петипа.

Успѣха не имѣлъ, благодаря плохо составленной самимъ балетмейстеромъ программѣ. Музыка же была отмѣчена, какъ очень мелодичная.

1845.—*„Своенравная жена“* (LE DIABLE A QUATRE), пантом. балетъ въ 2 д., поставленъ балетм. Мазилье, на программу Лёвена, муз. Адама.

Главные роли: К. Гризи и Л. Петипа. Солидный успѣхъ. Возобновляли неоднократно: для г-жи Плюмкетъ (1851 г.) и для петербургской танцовщицы Маріи Петипа (1862 г.).

1846.—*„Пахита“*, пантом. балетъ въ 2 д., поставленъ Мазилье; программа Фуше; муз. Дельдееза.

Главные роли: К. Гризи, Пирсонъ и Л. Петипа.

Успѣхъ полный. Понравился сюжетъ; прекрасно поставлены мимическія сцены и оригинальные танцы.

— *„Бэтти“*, пантом. балетъ въ 2 д. соч. Мазилье.

Успѣха не имѣлъ.

1847.—*„Озаи“* (OSAI), пантом. балетъ въ 2 д. и 6 картинахъ, соч. Коралли.

Быстро сошелъ съ репертуара. Печать вышутила жестоко балетмейстера, какъ немѣлаго составителя программы.

— *„Мраморная красавица“*, пантом. балетъ въ 2 д. и 3 карт., соч. С. Леона, муз. Пуни.

Балетмейстеръ С. Леонъ намѣревался ввести новшество. Въ первомъ дѣйствіи была роль съ пѣніемъ и хорами. Попытка эта не удалась. Уже на репетиціи вокальную часть уничтожили.

Дебютъ Фанни Черрито; танцевалъ и мужъ ея С. Леонъ, композиторъ этого балета.

1848.—*„Гризельда или пять чувствъ“*, пантом. балетъ въ 3 д. и 5 картинахъ; постановка Мазилье, муз. Адама.

Благодаря прекрасному исполненію главной роли Карлоттою Гризи, балетъ имѣлъ несомнѣнный успѣхъ; но вспыхнула рѣволюція, спектакли прекратились и балетъ больше не возобновлялся.

— *„Назида или Азорскія ама-*



*зонки*", пантомими. балетъ въ 2 д. и 3 карт., хорегр. Мобилля.

Балетъ быстро завилъ, не успѣвши расцвѣсть.

— „*Маркизантка*“, пантом. балетъ въ 1 д., соч. Леона, муз. Пунн.

Громадный успѣхъ Фанни Черрито. Выдержалъ около 100 представлений. Возобновлялся неоднократно. Продержался до 1872 г.

1840.—„*Волшебная скрипка*“, (LE VIOLON DU DIABLE), фанта. балетъ въ 2 д. и 4 карт., соч. С. Леона, муз. Пунн.

Съ успѣхомъ танцевала Ф. Черрито; С. Леонъ имѣлъ тройной успѣхъ, какъ танцовщикъ, какъ скрипачъ и балетмейстеръ.

49 представлений.

Въ 1849 году наступила эпоха Россини и Мейербера. Не смотря на громадный успѣхъ оперъ этихъ композиторовъ, балетный репертуаръ продолжалъ возобновляться ежегодно.

1850.—„*Питомница феи*“, (LA FILLEULE DES FEES), балетъ-феерія въ 3 д. и 7 картинахъ, муз. Адама, программа С. Жоржа; поставленъ балетм. Перро.

Успѣхъ танцевъ и музыки. Последнее созданіе въ Парижѣ К. Гризи.

24 спектакли.

— „*Стелла или контрабандисты*“, пантом. бал. въ 2 д. и 4 карт., муз. Пунн; программа и танцы С. Леона.

Главные исполнители: Фанни Черрито, С. Леонъ, Тальони-Фуксъ, Маркэ и гг. С. Леонъ и Коралли.

1851.—„*Пакеретта*“, пант. балетъ въ 3 д. и 5 карт., программа Т. Готье; музыка Бенуа; поставленъ С. Леонъ.

Держался очень не долго. Давали его только девять разъ.

— „*Веръ-Веръ*“ (VERT-VERT), поставленъ балетм. Мазилье, для танцовщицы Плюмкеттъ.

1852.—„*Орфа*“, пант. балетъ въ 2 д., музыка Адама. Поставленъ Мазилье.

Участвовали: Ф. Черрито, Н. Богданова и Маркэ.

Возобновленъ въ 1857 году для г-жи Феррарисъ.

Успѣхъ средний.

1853.—„*Элія или Ателлана*“ пант. балетъ въ 2 д., сочиненіе Мазилье.

Участвовали: г-жи Пріора, Ги-Стефанъ, Маркэ и гг. Л. Петипа и Мерантъ.

Безъ успѣха.

— „*Жовита*“, пант. бал. въ 3 картин., соч. Мазилье.

Дебютъ г-жи Розати. Имѣла успѣхъ, какъ танцовщица и какъ мимнетка.

Успѣхъ.

1854.—„*Гемма*“ (GEMMA), балетъ въ 2 д. и 5 карт., программа Т. Готье. Поставленъ танцовщицею Фанни Черрито.

Успѣха никакого. Давали только семь разъ.

1855.—„*Фонти*“, балетъ въ 2 д. и 6 карт., соч. Мазилье, музыка Лабарра.

Участвовала г-жа Розатти. Программа не понравилась; танцы и музыка заслужили одобренія въ печати.

1856.—„*Корсаръ*“, пант. балетъ въ 3 д. и 5 карт.; программа С. Жоржа; музыка Адама; поставленъ балетм. Мазилье.

Главные роли исполнили: г-жи Розати и Маркэ.

Успѣхъ громадный. Роскошно поставленъ; особенно понравилось въ последнемъ дѣйствіи крушеніе корабля въ открытомъ морѣ. Много интересныхъ мимическихъ сценъ, съ вполне подходившею къ нимъ музыкою. Въ „Корсарѣ“ снова сдѣланы попытку ввести для хоровъ вокальные номера. Но на генеральной репетиціи хоры были уничтожены. Розати въ роли Медоры вызвала всеобщій восторгъ.

Балетъ возобновленъ въ 1867 году для дебютовъ г-жи Гранцевой.

Выдержалъ 72 представленія.

— „*Эльфы*“, пантом. балетъ въ 3 д., соч. Мазилье, программа С. Жоржа.

Главные роли: г-жи Феррарисъ, Маркэ, Тальони и др.

37 представлений.

1857.—„*Марко Спада*“ или „*Дочь бандита*“, бал. въ 3 д., соч. Мазилье, муз. Обера.

Участвующія: г-жи Розати, Феррарисъ и Л. Петипа.



Музыка къ этому балету была большею частью заимствована композиторомъ изъ комической оперы того же названія; также были имъ взяты мотивы изъ „Фра-Дьяволо“, Церлины и др.

— „*Бронзовый конь*“, опера-бал. въ 3 д., слова Скриба, муз. Обера.

Эта китайская опера-балетъ имѣла очень скромный успѣхъ. Въ качествѣ при-ма-балерины въ немъ участвовала г-жа Феррарисъ.

1858.—„*Сакумата*“, пант. балетъ въ 2 дѣйст., сюжетъ заимствованъ Т. Готье изъ индѣйской жизни, музыка Гейне, пост. Л. Петипа.

Главную роль исполняла г-жа Феррарисъ.

Успѣхъ средній. 24 представленія.

1860.—„*Бабочка*“, пант. балетъ въ 2 д. и 4 карт., музыка Оффенбаха, программа С. Жоржа. Поставленъ Мариетъ Тальони.

Аристократическая публика оперы признала музыку слишкомъ тривіальной и совершенно не подходящею для оперной сцены.

Главный интересъ представляла дебютантка Эмма Ливри въ роли бабочки.

1861.—„*Граціоза*“, бал. въ 1. д., соч. Л. Петипа.

Участвовала Феррарисъ.

Большой успѣхъ.

— „*Парижскій рынокъ*“ (LE MARCHE DES INNOCENTS), бал. въ 1 д., соч. Л. Петипа, музыка Пунни.

Поставленъ специально для дебюта петроградской танцовщицы Маріи Петипа.

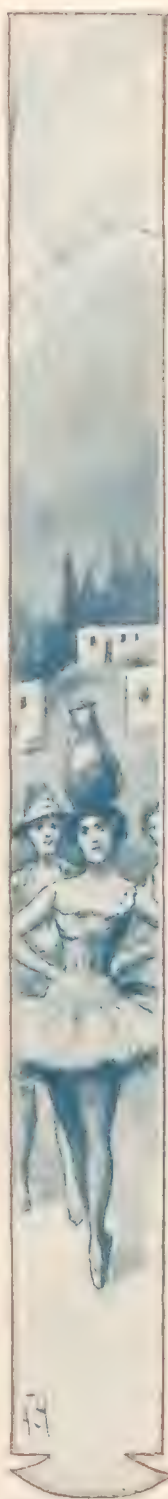
Балетъ понравился. Послѣ отъѣзда дебютантки, его исполняли разные танцовщицы.

Давали 88 разъ.

1863.—„*Діаволина*“, балетъ въ 1 д., сочиненіе Леона, музыка Пунни.

Поставленъ для дебюта петроградской танцовщицы Муравьевой, имѣвшей громад- ный успѣхъ.

1864.—„*Маскарадъ или Венеціан-*



*скія ночи*“, пант. балетъ въ 3 дѣйст. и 6 картинахъ; программа С. Жоржа. Поставленъ балетм. Рота.

Главные роли: Боскетти, Санлавиль и Фіокръ.

Балетъ не понравился. Его сократили въ два дѣйствія, но и это не помогло. Произведеніе это абонентамъ пришлось не по вкусу. Его сочли слишкомъ „итальян-скимъ“. Точно также отнеслись и къ тан-цамъ и къ первой танцовщицѣ. Ихъ на-шли неподходящими къ изящной француз-ской школѣ.

„*Немеля*“, пант. балетъ въ 2 д., программа Мельяка и Галевн, музыка Минкуса, пост. С. Леономъ.

Главную роль исполняла превосходно г-жа Муравьева.

Очень большой успѣхъ.

Балетъ этотъ давали въ Петроградѣ подъ названіемъ „*Фіаметта*“. Въ Москвѣ С. Леонъ познакомилъ его съ публикою подъ именемъ „*Саламандры*“.

1866.—„*Ручей*“, балетъ въ 3 дѣй-ствіяхъ и 4 картинахъ, програма Нюнтера, музыка Минкуса и Делиба. Пост. С. Леономъ.

Успѣхъ балета очень значительный.

Главную роль исполнила г-жа Саль-виони. Понравилась музыка Делиба, съ-лавшагося любимымъ балетнымъ компози-торомъ. Балетъ былъ въ 1872 году возоб-новленъ для г-жи Санъ-Галли.

Послѣ перерыва въ нѣсколько лѣтъ, поставлены:

1870.—„*Коннелия*“, балетъ въ 2 д. и 3 картинахъ, программа Нюнтера, музыка Делиба. Пост. С. Леономъ.

Главною исполнительницею была г-жа Бозаччи. Эту роль затѣмъ исполняли г-жи Багрень, Фіокръ, Санлавиль и др.

Балетъ имѣлъ большой успѣхъ.

Возобновлялся неоднократно и всегда съ одинаковымъ успѣхомъ.

1873.—„*Гретна - Гринъ*“, балетъ въ 1 дѣйствіи, программа Нюнтера. Пост. Мерантомъ.

Быстро сошелъ съ репертуара.

Въ новомъ зданіи Большой Оперы, для открытія его былъ поставленъ Мерантомъ балетъ „*Сильвія*“ и затѣмъ для танцовщицы Риты Санъ Галли „*Фарандоль*“, соч. Меранта, „*Ледда*“, „*Намуна*“, для М. Мори поставлены „*Корригана*“, „*Маладетта*“, „*Два голубя*“, „*Звѣзда*“ и др.; но всѣ пере-численные произведенія конца вѣка, хотя и превознесенныя парижскою печатью, оказались не живу-чими. Ихъ скоро забыли. Это были хореграфическія произведенія, построенныя по старымъ шабло-намъ, безъ малѣйшихъ попытокъ на какія либо новшества. Въ этомъ отношеніи сцена Большой Оперы осталась строго консервативною до конца вѣка.





## ИТАЛІЯ.

XXVII.

### ХІХ ВѢКЪ.

1.



Хореграфъ Джіойя и его балеты.—Балерина Корби.—Успѣхъ въ ла Скала балетовъ Гапри.—Сальваторъ Тальони и „Инесса ди Кастро“.—Хореграфъ Гальцерани.—Балерина Паллерини.—Мимистъ Рошцани.—Балеты Монтиччини.—Триумфъ Ф. Черрито во всей Италіи.—Балеты Перро на Миланской сценѣ.—Участіе Ф. Эльслеръ, Тальони, Л. Гранъ и др.—Балетмейстеры Кортези и Казати.—Танцовщица Фуоко.—Прима-балерина Флора Фабри.—Оцѣнка ея таланта.

При описаніи движенія хореграфическаго искусства въ Италіи, мы остановились на первой четверти ХІХ вѣка, когда въ Миланѣ на практикѣ осуществлялись идеи новатора Вигано. Балетныя программы, построенныя этимъ хореграфомъ на сюжетахъ съ философскою окраскою, оказались недостаточно живучими. Послѣ смерти Вигано, у него не нашлось послѣдователей, которые рѣшились бы примѣнять къ сценѣ начала, предложенныя новаторомъ, и хореграфія вновь вошла въ прежнее русло. Объ аллегорическихъ грандіозныхъ фигурахъ созданныхъ Вигано начали забывать.

Знаменитый итальянскій хореграфъ умеръ въ 1821 году и послѣ посмертнаго его произведенія „Іоанна д'Аркъ“ балетмейстерскій жезлъ въ театрѣ ла Скала твердо, въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ держалъ хореграфъ Джіойя (1821—1825 г.). Плодовитость этого балетмейстера была изумительна. Въ продолженіи трехъ лѣтъ на Миланской сценѣ имъ поставлено девять балетовъ. Изъ нихъ „Gabriella di Vergi“, „La nozze di Figaro“, „Apelle e Camprasse“, „Zoë“ и „I bacchanali aboliti“ отмѣчены печатью „buone“ и „buonissima“.

Во всѣхъ балетахъ сочиненія Джіойя сказывалось мастерство въ распредѣленіи группъ и богатая фантазія въ изобрѣтеніи разныхъ фигуръ для массовыхъ танцевъ (bal-labile) кордебалета.



Въ то же время дирекція поручала ставить балеты хореографу Керубини. Всѣ его произведенія („La testo di bransa“, „La scelta di una sposa“ и др.), какъ признанные дрянными (cattivo), успѣха никакого не имѣли.

При балетмейстерѣ Джіойя особенно выдающихся прима-балеринъ не было. Въ качествѣ солистки промелькнула очень милая артистка Гюллэнъ (Hullin), вскорѣ перелетѣвшая въ Лондонъ пѣнять публику Гаймаркетскаго театра. (Рис. 352).

Затѣмъ, замѣтною по таланту балериною была Виргинія Корби-Леонъ, уроженка Франціи, но итальянка по происхожденію. Она обучалась у Блаша одновременно съ однимъ изъ лучшихъ учениковъ этого балетмейстера Блазисомъ. Для нихъ Блашъ сочинялъ различныя „па“ въ своихъ лучшихъ балетахъ „Almaviva e Rosina“, „Il califfe generoso“ и другихъ.

В. Корби отличалась граціей и легкостью. Природа богато одарила ее прекраснымъ сложеніемъ и очень красивой наружностью. Движенія ея были изящны; въ своихъ танцахъ она легко и съ особенною живостью преодолевала техническія трудности. Приобрѣла она извѣстность не только какъ образцовая танцовщица, но и какъ выдающаяся мимическая артистка. При такихъ физическихъ и артистическихъ достоинствахъ, не удивительно, что она была окружена массою поклонниковъ. Среди нихъ особенно выдѣлялся одинъ французъ, молодой человѣкъ, который слѣдовалъ за балериной всюду, куда ее приглашали на гастроли. Страстная любовь не встрѣтила повидимому сочувствія; молодой человѣкъ предложилъ балеринѣ жениться на ней. Послѣдовалъ отказъ, и однажды, въ то время, когда В. Корби исполняла на сценѣ одну изъ своихъ варіацій, въ театральномъ залѣ раздался выстрѣлъ и на барьеръ одной изъ ложъ авансцены грузно опустилась голова безнадежно влюбленнаго молодого человѣка. Танцовавшая Корби инстинктивно вскрикнула, узнавши въ самоубійцѣ своего несчастнаго поклонника. Смерть была мгновенной.

Этотъ случай произвелъ на Корби такое сильное впечатлѣніе, что она на нѣсколько лѣтъ покинула сцену. Затѣмъ, она вышла замужъ за танцора Леона, съ которымъ танцевала въ Англіи и въ Парижѣ (на театрѣ С. Мартенскихъ воротъ). вмѣстѣ съ Блазисомъ она танцевала также въ Туринѣ и въ Миланскомъ ла Скала. Окончила она свою карьеру во Флоренціи. Благодаря прекраснымъ манерамъ и хорошему воспитанію, она получила мѣсто преподавательницы танцевъ при дворѣ В. Герцога Тосканскаго. Въ этомъ званіи она и умерла во Флоренціи, гдѣ ее похоронили рядомъ съ ея большою пріятельницею танцовщицей Блазисъ. (Рис. 353).

Печальна была исторія другой итальянской танцовщицы того же времени—Эстеръ Розини. Черные какъ смоль глаза и такіе же волосы, при необыкновенно мягкомъ, восковомъ выраженіи лица, были проникнуты чарующимъ оттѣнкомъ меланхоліи. Очень развитая и образованная, Эстеръ Розини отличалась пластичностью своихъ позъ и движеній. Она приобрѣла себѣ извѣстность, какъ прекрасная мимическая артистка. Балетмейстеры Вигано, Джіойя и Гальцерани высоко цѣнили эту сторону ея таланта и поручали ей роли, въ которыхъ мимика имѣла особое значеніе. Богатое замужество, оторвавши ее отъ сцены, доставило ей нѣсколько лѣтъ обеспеченной жизни. Не долго продолжалось ея счастье. Мужъ обанкротился и остатокъ своей жизни она прожила въ Лондонѣ.

Одновременно съ Джіойя въ ла Скала пользовался успѣхомъ талантливый французскій балетмейстеръ Ганри, нашедшій себѣ въ Италіи второе отечество. Здѣсь очень цѣ-



Г-жа Гюллэнъ.

(Рис. 352).



нили его талант, который широко развернулся при постановкѣ имъ балетовъ на итальянской сценѣ. При богатствѣ фантазіи, онъ умѣлъ придать танцамъ какую то чарующую свѣжесть и легкость. Подъ его личнымъ руководствомъ поставленъ рядъ интересныхъ хореографическихъ произведеній; изъ нихъ хорошимъ успѣхомъ пользовались „Dircea“ (1826 г.), „La ammozini“ и другіе.

Долго оставался Гапри въ Миланѣ, гдѣ его цѣнили больше чѣмъ во Франціи. Его балетъ „La festa da ballo in maschero“ такъ понравился, что его возобновили черезъ три года послѣ первой его постановки (1830—1833 г.).

Какъ человѣкъ безпокойнаго и „комического“ ума, Гапри искалъ новыхъ путей и прибѣгалъ иногда къ страннымъ, оригинальнымъ приемамъ, вызвавшимъ въ печати сравненіе балетовъ Гапри съ „эпиграммами“. Сопоставленіе это едва-ли, однако, слѣдуетъ признать удобопонятнымъ, потому что дальнѣйшаго разъясненія мотивовъ для такого сравненія не послѣдовало.

Въ теченіи всего XIX вѣка балетмейстеры приглашались въ итальянскіе города преимущественно только на одинъ сезонъ. Послѣ удачной постановки балета ихъ при-



В. Корби-Леонъ.

(Рис. 353).

имъ поставленъ рядъ балетовъ, большинство которыхъ („Ines di Castro“ и др.) имѣли посредственное значеніе.

Конкурентомъ С. Тальони былъ талантливый Гальцерани, который по своему артистическому темпераменту былъ достойнымъ замѣстителемъ Джіойя. Постановка „Марин Стюартъ“ (1826 г.), „Bajaze“ и „Ottavio in Egipto“ (1829 г.) быстро выдвинула его въ разрядъ первоклассныхъ балетмейстеровъ Италіи. Гальцерани чувствовалъ, что итальянскій балетъ требуетъ реформы; онъ сознавалъ, что освѣженіе его необходимо. Онъ отправился въ Парижъ съ цѣлью на мѣстѣ ознакомиться съ пользовавшимся всемірною славой

и на слѣдующій. Такимъ образомъ, перекочевывая изъ Милана въ Туринъ, Неаполь, Римъ и другіе города, балетмейстеры по долгу на одномъ мѣстѣ не задерживались и хореографовъ, прикрѣпленныхъ къ одному какому либо театру, не было ни въ одномъ итальянскомъ городѣ. Оперные и балетные импрессарио смѣнялись часто, а съ ними вмѣстѣ постоянно возобновлялся и балетный персоналъ. Директивы же хореографическому искусству во всей Италіи исходили изъ Миланскаго театра ла Скала. Всѣ балеты, вновь поставленные на этой сценѣ, переходили изъ одного города въ другой. Центръ же хореографіи оставался въ теченіи всего вѣка въ Миланѣ, который въ то же время былъ и поставщикомъ почти всѣхъ балетныхъ звѣздъ XIX вѣка, блестящихъ на европейскихъ сценахъ \*).

Одновременно съ Гапри на театрѣ ла Скала въ качествѣ балетмейстера дебютировалъ Сальваторъ Тальони, который поставилъ балетъ „Sesostri“, имѣвшій очень шумный успѣхъ. Въ продолженіи пяти лѣтъ (1823—1828 г.)

Уже въ концѣ XVIII вѣка (1790 г.), въ 50 городахъ Италіи давались цѣльные балеты и содержались балетныя труппы, состоявшія изъ персонала отъ 50 до 8 человѣкъ, смотря по значенію и величинѣ города. Вездѣ были прима-балерины, балетмейстеры и цѣлый штатъ балеринъ и танцовщиковъ. Балетныя труппы содержались въ слѣдующихъ городахъ Италіи: Анкона, Бергамо, Болонья, Бресція, Камерино, Капуя, Казаль-Маджіоре, Казерта, Ченто, Кодоньо, Комачіо, Кремона, Фаенца, Флоренція, Фіуме, Форли, Фоланьо, Генуя, Лода, Лукка, Ментона, Мессина, Миланъ, Модена, Мортари, Неаполь, Ницца, Новарра, Падуа, Паланца, Парма, Павія, Перуджія, Пезаро, Піаченца, Пиза, Пистойя, Реджіо, Римъ, Ровиго, Сіена, Туринъ, Тренте, Триестъ, Тревизо, Удине, Венеція, Верона, Виченцо.





Д. Ронцани и Франческа Пеццолли.

(Рис. 354).

„Eroe“, „Landro“, „L'ultimo dei Visconti“, „Ettore Fieramosca“, „Sardanapale“, „Rozmunda“ и друг. Больше же всего похвалъ выпало на долю его балета „Октавій въ Египтѣ“, который обошелъ все итальянскія сцены, возбудивши всюду восторгъ публики. Этому способствовала прекрасная игра „неподражаемой“ мимистки Паллерини. Поставленный въ Туринѣ балетъ „Октавій“ вызвалъ рядъ описанныхъ уже нами закулисныхъ интригъ, пущенныхъ въ ходъ балеринами Анселенъ и Финаръ, оспаривавшими другъ у друга честь дебютировать въ этомъ балетѣ.

Дѣятельность Гальцерани была очень плодотворна. Въ продолженіи двухъ десятиль лѣтъ онъ разъѣзжалъ по разнымъ городамъ Италіи, гдѣ ставилъ свои балеты. Въ его время лучшими представительницами виртуозной техники, какъ мы уже говорили, были Геберлэ и супруги Бруньоли.

Выразительною мимикою славилась упомянутая уже нами г-жа Паллерини, производившая особенно сильное впечатлѣніе въ балетѣ „Инецца ди-Кастро“. Въ сценѣ защиты похищаемыхъ у нея дѣтей, Паллерини поднималась до высоты античной Ніобей и вызвала восторгъ всего театра. Пользовался еще любовью публики и мимистъ Ронцани, который пользовался извѣстностью, какъ замѣчательный пантомимный актеръ. (Рис. 354). Въ сильныхъ драматическихъ роляхъ онъ не имѣлъ соперниковъ во всей Италіи; но все жесты этого дѣйствительно незауряднаго артиста имѣли чисто итальянскій, рѣзкій пошибъ, не знавшій чувства мѣры.

Однимъ изъ послѣднихъ произведеній

французскимъ балетомъ. Любуясь изящными движеніями парижскихъ балеринъ, воспитанныхъ въ школѣ Большой Оперы, Гальцерани стремился примѣнить и въ Италіи принципы, установленные долгими годами въ Парижѣ. Это почтенное желаніе удалось ему только отчасти. Вернувшись въ Миланъ, снова пришлось вернуться въ русло итальянскихъ традицій, требовавшихъ рѣзкой мимики и виртуозности въ танцахъ, допускавшей всякія „излишества“ въ движеніяхъ, нарушавшихъ основные принципы красоты.

Впрочемъ, Гальцерани и не вступалъ въ борьбу съ установившимися традиціями. Онъ даже и не дѣлалъ попытокъ къ реформамъ, а старался только облагородить въ своихъ балетахъ преимущественно мимическую сторону.

Гальцерани сочинилъ массу балетовъ. Изъ нихъ апробный успѣхъ имѣли „Antigone“, „Francesca da Rimini“, „Buondelmonte“, „Il Corsarô“, „Agamemnone“, „Enea nel Lazio“,



М. Тальони, Ф. Эльслеръ и Ф. Черрито.

(Рис. 355).



Гальцерани, поставленныхъ имъ на театрѣ ла Скала, былъ очень посредственный, признанный даже „cattivo“ балетъ „Il castello di Lochieven“; онъ представлялъ интересъ въ томъ только отношеніи, что въ немъ дебютировала (1838 г.) съ большимъ успѣхомъ будущая знаменитость Фанни Эльслеръ.

Въ промежутокъ между 1830—1840 годами, на сценѣ ла Скала временами сказывалось вліяніе романтизма. Первымъ представителемъ его былъ балетмейстеръ Горшельтъ, который въ одинъ сезонъ 1831 г. поставилъ на театрѣ ла Скала три балета: „I due Voli“, и „Ema principessa del Nord“, имѣвшіе значительный успѣхъ. Третій же „I ritratti“ оказался очень плохимъ. Его быстро сняли съ репертуара. вмѣстѣ съ нимъ совершенно стухеался и самъ его авторъ, имя котораго больше не значилось въ лѣтописяхъ театра ла Скала.

Въ концѣ сороковыхъ годовъ (1838 г.) на сценѣ ла Скала въ балетѣ Монтичини „I veneziani a Constantinopoli“ съ громаднымъ успѣхомъ дебютировала Фанни Черрито, которая вмѣстѣ съ Тальони, Ф. Эльслеръ и Гризи составила крупное созвѣздіе хореграфическаго небосклона XIX столѣтія. (Рис. 355).

Характеристику таланта этихъ артистокъ мы достаточно подробно сдѣлали при описаніи движенія хореграфическаго искусства въ Парижѣ, потому и не будемъ долго останавливаться на пребываніи ихъ въ Италіи, полагая, что свойство ихъ таланта уже достаточно разъяснено.

Начиная съ 1838 года, нѣсколько сезоновъ къ ряду Ф. Черрито приводила въ восторгъ итальянскую публику преимущественно въ произведеніяхъ балетмейстеровъ Монтичини и Кортези.

Изъ Милана Ф. Черрито совершила описанную уже нами триумфальную поѣздку по городамъ Италіи и затѣмъ, вышедши замужъ за балетмейстера С. Леона, пожинала лавры въ Парижѣ и другихъ крупныхъ центрахъ Европы. (Рис. 356 и 357).

Съ начала пятидесятихъ годовъ въ ла Скала перебивали всѣ хореграфическія знаменитости того времени, репертуаръ которыхъ внесъ и въ итальянскую хореграфію царившій въ ту эпоху духъ романтизма. Одновременно съ Ф. Черрито, въ Миланѣ (1841, 1842 и 1843 гг.)



Ф. Черрито. Роль Агланъ въ балетѣ „Озеро волшебницъ“.  
(Съ итал. лит.).  
(Рис. 356).



Ф. Черрито. (Съ итал. лит.).  
(Рис. 357).



танцевала всемірная извѣстность М. Тальони. Она выступала преимущественно въ балетахъ „Сильфидѣ“, „Гитанѣ“, „Нимфѣ Эгеѣ“ и другихъ, которые ставилъ сопровождавшій ее всюду отецъ ея Филиппъ Тальони.

Марію Тальони давно ожидали въ Миланѣ, куда она появилась почти на закатѣ своей славы. Тѣмъ не менѣе, первый ея дебютъ въ „Сильфидѣ“ (29 мая 1841 года) долгое время сопровождался бурными оваціями. Мѣстная печать говорила, что М. Тальони была олицетвореніемъ ловкости, стройности, изящества и легкости „невообразимой“. Слѣды ея хореографической работы ступеньки до такой степени, что движенія артистки казались природными, правдивыми и вдохновенными. Передъ отъѣздомъ изъ Милана, оркестръ театра ла Скала, послѣ спектакля, передъ окнами гостиницы, гдѣ жила Тальони, устроилъ ей грандіозную серенаду.

Въ 1843 году Тальони снова вернулась въ Миланъ, гдѣ на хореографической сценѣ царствовала молодая красавица Ф. Черрито. Но въ это время наступилъ уже полный упадокъ таланта Тальони. Увядшая артистка утратила прежнюю „воздушность“ и не могла конкурировать съ свѣжимъ талантомъ своей соперницы Черрито, которой рукоплескала вся Италия. Для Тальони былъ поставленъ новый, оказавшійся очень слабымъ балетъ, соч. Гусса „Luisa Strozzi“. Въ этомъ произведеніи, Тальони смутно напоминала прежнюю легкокрылую Сильфиду.

Поклонники Черрито торжествовали; соревнованіе обѣихъ артистокъ кончилось тѣмъ, что партія тальонистовъ въ Миланѣ должна была признать себя побѣжденною. Молодость взяла верхъ надъ увяданіемъ.

Начиная съ 1844 года, въ продолженіи четырехъ лѣтъ къ ряду въ Миланѣ восторгались прелестью таланта Фанни Эльслеръ. (Рис. 358). Изъ Милана Ф. Эльслеръ побывала въ Римѣ, гдѣ подобно всѣмъ вѣрнымъ католичкамъ, сочла долгомъ испросить личнаго благословенія у папы Пія IX. Тотъ принялъ ее и ласково привѣтствовалъ ея талантъ. Затѣмъ, когда Пію IX узналъ, что Фанни былъ поднесенъ золотой вѣнокъ, то онъ шутливо замѣтилъ: „я думалъ до сихъ поръ, что вѣнцомъ вѣнчаютъ только головы, а не ноги“!

Въ Италиі Ф. Эльслеръ познакомила итальянскую публику съ твореніями балетмейстера Перро, внесшаго свѣжую струю въ область хореографическаго искусства. Она исполнила рядъ произведеній этого хореографа, рѣзко отличавшихся отъ итальянскихъ балетовъ.

Всѣ балеты Перро, благодаря логической послѣдовательности въ конструкціи всѣхъ сценъ, непосредственно вытекавшихъ одна изъ другой, не были похожи на сочиненія итальянскихъ балетмейстеровъ.

Произведенія Перро какъ съ фантастическимъ, такъ и съ реальнымъ содержаніемъ были ясны и удобопонятны. Въ нихъ не было тѣхъ рѣзкихъ, иногда даже грубыхъ сочетаній въ трагическихъ сценахъ, какими похвалялись итальянскіе хореографы при постановкѣ своихъ балетовъ.

Изящество и красота движеній массъ, танцовавшихъ не тогда, когда угодно было балетмейстеру, а только въ тѣ моменты, когда то требовалось по сюжету, составляли характерную черту талантливаго Перро. Его вліяніе въ значительной степени отразилось на



Сестры Эльслеръ.

(Рис. 358).



репертуаръ въ театрѣ ла Скала. Всю средину XIX вѣка можно назвать французскимъ періодомъ въ жизни первой итальянской сцены. Балеты-калейдоскопы уступили мѣсто изящнымъ произведеніямъ, перенесеннымъ изъ Парижа.

На Миланской сценѣ были поставлены лучшія произведенія французскаго репертуара: „Жизель“, „Сильфида“, „Пери“, „Маркизантка“, „Гентская Красотка“, и почти всѣ балеты соч. Перро.

Въ 1844, 1845 и 1846 годахъ театральные сезоны въ ла Скала были особенно блестящими. Одновременно танцовали Ф. Эльслеръ, Л. Гранъ и супруги Монплезиръ (рис. 359). Ф. Эльслеръ съ сестрой Терезой покоряла сердца миланцевъ въ балетахъ „Венера и Адонисъ“, „Эсмеральдъ“ и „Тарантулъ“.

Рядомъ съ нею (1846 г.) танцевала французженка Адель Дюмилатръ, имѣвшая въ Италіи скромный успѣхъ. Она лично рассказывала, что въ Миланѣ ее не оцѣнили, потому что ей пришлось дебютировать и создать роль въ балетѣ соч. Гусса „Зеппа“, который торжественно провалился, благодаря нелѣпости его содержанія. Въ этомъ же балетѣ участвовала и русская артистка Елена Андріанова, ученица Блазиса, которая составила себѣ добрую репутацію прекрасной балерины-виртуозки.

Не долго пробыла она въ Миланѣ, гдѣ въ честь ея была выдана медаль. Затѣмъ, дальнѣйшую свою карьеру она продолжала и окончила въ Россіи.

Въ это время, выдвинулся балетмейстеръ Казати, который балетомъ „Сардананалъ“ положилъ начало дальнѣйшимъ успѣхамъ на поприщѣ пантомимнаго балета.

Въ 1847 г. Ф. Эльслеръ, имѣя уже сорокъ лѣтъ отъ роду, все таки превосходно танцевала въ балетѣ Перро „Катарина, дочь разбойника“. Распростилась она съ Миланомъ окончательно въ слѣдующемъ 1848 году, въ поставленномъ во время карнавала балетѣ соч. Ганри „Эдуардъ III“.

Въ этотъ же періодъ, всѣ крупныя итальянскія сцены пріѣзжали таланты изящной К. Гризи. (Рис. 360).

Не смотря на пребываніе въ Миланѣ сѣзжавшихся отовсюду первоклассныхъ балеринъ, въ Италіи занимали видное положеніе еще цѣлый рядъ танцовщицъ, занявшихъ видную страницу въ лѣтописяхъ хореографіи. Большинство изъ нихъ были воспитанницы пользовавшейся заслуженною славою танцевальной школы при ла Скала.

Приобрѣла себѣ извѣстность англичанка Кангъ, которая съ 1835 по 1845 годъ танцевала на многихъ европейскихъ сценахъ. Въ Миланѣ она обратила на себя вниманіе разнообразіемъ игры фizioноміи. Ее называли „крылатымъ сфинксомъ“. Въ балетѣ сочиненія Ганри „Il mondo alla rovescia“ она очень искусно исполняла три самыхъ разнообразныхъ роли. Какъ танцовщица, она отличалась быстротою движеній и способностью „прыгать высоко“, что, однако, нельзя было назвать „воздушностью“.

Нѣсколько позднѣе въ Италіи были еще балерины, пользовавшіяся успѣхомъ, не смотря на то, что онѣ танцовали одновременно съ такими знаменитостями, какъ Тальони, Эльслеръ и Черрито. Послѣ любимицы-мимистки Паллерини, составили себѣ крупное имя г-жи Пеццолі изъ Александріи, Стефанини изъ Рима, Блазисъ и Коломбонъ. Послѣдняя, уроженка Турина, была ученицей прекраснаго преподавателя танцевъ Боччи. Она можетъ считаться самою красивою и наиболѣе талантливою балериною ея времени. Въ лучшемъ балетѣ соч. Гальцерони „Корсаръ“ она оставила по себѣ превосходное воспоминаніе.

Коломбонъ была прекрасною, очень естественною мимисткою, почти не приобъгавшей



Г. и г-жа Монплезиръ.  
(Рис. 359).



къ шаржу и къ тѣмъ рѣзкимъ жестамъ, которыми кичились итальянскія артистки. (Рис. 361).

Совмѣстно съ Тальони, въ однихъ и тѣхъ же балетахъ подвизалась еще г-жа Муратори на сильныхъ драматическихъ роляхъ.

Муратори уже съ ранняго возраста обратила на себя вниманіе своими способностями къ мимикѣ. Съ чрезвычайно миловидной наружностью, она обладала даромъ передачи самыхъ разнообразныхъ движеній души. При этомъ, она выдѣлялась своею манерою мимировать. Рѣзкости въ движеніяхъ не было. Жесты ея были просты; игра ея была благородна и безнекуственна. Мужъ ея Лоранъ считался также хорошимъ виртуозомъ-танцоромъ.

Постояннымъ партнеромъ Муратори былъ Катэнэ, составившій себѣ крупное имя, какъ мимическій артистъ. Его имя гремѣло по всей Италіи.

Апунціата Ромаччини Блазисъ слыла за замѣчательную виртуозку. Она родилась во Флоренціи въ 1813 году отъ родителей по профессіи танцоровъ. Ея сестра была также танцовщицей и обѣ вмѣстѣ нѣсколько лѣтъ къ ряду танцовали въ Вѣнскомъ театрѣ. Находясь въ Генуѣ, Апунціата познакомилась съ Блазисомъ, за котораго и вышла замужъ. Талантомъ Ромаччини особенно восторгались въ Неаполѣ. Мѣстные газеты превозносили ее не въ мѣру. Это можно судить по отрывку изъ отчета, помѣщенного въ журналѣ обѣихъ Сицилій. Про Ромаччини писали: „граціозно изгибаясь, несется она на воздушныхъ пояхъ, не оставляющихъ слѣда на полу, до котораго онѣ едва касаются. Рисуя свои прелестныя па, порхая во всѣ стороны, она постоянно слѣдитъ за различнымъ ритмомъ музыки... Она взвивается, летитъ и упадетъ, какъ пѣжная пушилка снѣга... Въ выраженіи ея мимики, въ разнообразіи ея танцевъ находимъ идеаль и фантазію, то есть и воображеніе романтизма и гений классики“...

Въ своей книгѣ „Танцы вообще и балетныя знаменитости“, хореографическій теоретикъ Блазисъ не сдѣлалъ характеристики этой балерины, но за то перепечатавъ цѣлый рядъ восторженныхъ о своей супругѣ рецензій, появлявшихся на разныхъ языкахъ. Едва-ли, однако, слѣдуетъ вполнѣ довѣрять чрезмѣрнымъ похваламъ по адресу Ромаччини-Блазисъ. Эти хвалебные гимны превосходили даже все, что писалось про геніевъ танцевъ. Услуги, оказанныя г-жѣ Ромаччини-Блазисъ, не заставили, однако, лѣтописцевъ хореографіи включить имя этой танцовщицы въ разрядъ такихъ первоклассныхъ звѣздъ, какъ Тальони, Эльслеръ и Гризи.

Во время танцевъ, Ромаччини сломала себѣ ногу; это заставило ее перейти на мимическія роли; вмѣстѣ съ тѣмъ, она сдѣлалась прекрасною помощницею мужа по преподаванію танцевъ.

Въ 1846 году на театрѣ ла Скала короткое время танцевала очень граціозная итальянка Бадерна. Для ея дебюта Блазисъ поставилъ танцы въ оперѣ „Робертъ Дьяволъ“. Послѣ значительнаго успѣха, артистка эта перепорхнула въ Лондонъ, гдѣ мѣстные газеты дали ей названіе „лучшей жемчужины танцевъ и самой юной и милой изъ Грацій“.

Начала меркнуть звѣзда Ф. Черрито; на смѣну ей загорѣлось новое, прогремѣвшее на крупныхъ европейскихъ сценахъ свѣтило Каролина Розатти. Будучи ученицей Блазиса, она довольно скромно дебютировала на сценѣ ла Скала въ 1845 году, въ балетѣ соч. Монтичини „Kardinuto“. Осенью же слѣдующаго 1846 года, ея громаднй успѣхъ въ великолѣпномъ балетѣ соч. Казати „Сарданапалъ“ сопровождался такими оваціями,



Н. Гризи. (Съ итал. литогр.).

(Рис. 360).



которыя доставались только на долю первоклассныхъ балеринъ. Къ сдѣланной уже нами раньше характеристикѣ этой артистки, остается добавить, что это была „умная и смѣлая во всѣхъ своихъ танцахъ артистка“.

Воспитанная въ прекрасной школѣ, она обладала изящными манерами, благодаря которымъ для нея широко открылись двери Большой Оперы въ Парижѣ. Тутъ она имѣла возможность показать свое дѣйствительно выразительное и красивое мимическое дарованіе. Ея учитель Блазисъ говорилъ, что богиня Терпсихора отпустила своихъ сестеръ вслѣдъ за Розатти, чтобы вдохновлять и воодушевлять ее въ гибкихъ и страстныхъ движеніяхъ.

Вновь появившіеся на хореграфическомъ горизонтѣ балетмейстеры Павелъ Тальони и Перро подъ обаяніемъ таланта Розати поставили для нея много балетовъ: „Coralia“, „Tea la regina dei fiori“, „Il gran passo dei elementi“, „La prima ballerina“, „Le quattro Stagioni“ и другіе.

Наибольшій же успѣхъ въ Италіи имѣла Розати въ балетѣ „Сарданапалъ“, выдер-



Г-жа Коломбонъ.

(Рис. 361).

жавшемъ въ ла Скала 53 рядовыхъ представленій и остававшемся долго въ репертуарѣ не только этого театра, но и на другихъ большихъ сценахъ Италіи. Театральная хроника признала за этимъ балетомъ грандіозность замысла его сочинителя Казати, хвалила богатую его фантазію, ширь и грандіозность постановки, объединенной съ живымъ характеромъ танцевъ.

Въ десятилѣтній періодъ съ 1840 до 1850 года въ театрѣ ла Скала пальму хореграфическаго первенства оспаривали другъ у друга балетмейстеры Казати и Кортеси. За это время ими поставлены произведенія, взятые ими съ парижской сцены, которыя нерѣдко выдавались за плоды ихъ собственнаго творчества. Также на этой сценѣ ставились и другіе балеты, дѣйствительно ими самими сочиненные. Изъ балетовъ, поставленныхъ Кортеси, имѣли лучший успѣхъ: „Жизель или Виллисы“, „Инеса де Кастро“, „Марко Висконти“, „Навуходоносоръ“, „Сильфида“. Изъ балетовъ же Казати выдержали наибольшее число представленій: „Іоаннъ Лейденскій“,

„Изельда изъ Нормандіи“, „Манонъ Леско“, „Сарданапалъ“ и „Скоморохъ“.

Для характеристики этого хореграфа приводимъ выдержку изъ статьи о балетѣ „Изельда изъ Нормандіи“. Критикъ Регли въ своемъ отчетѣ заявлялъ, что балетмейстеръ Казати имѣлъ блестящій успѣхъ и на вызовы публики выходилъ во время антрактовъ и по окончаніи спектакля. Впрочемъ, добавилъ критикъ, въ этомъ балетѣ нѣтъ ни дѣйствія, ни смысла. Въ фантастической части нѣтъ ни единства дѣйствія, ни связности; нѣтъ развитія фабулы. Балетмейстеру нужны сумятица, а не спокойствіе; диссонансы, а не гармонія. Его фантазія не что иное, какъ нагроможденіе нелѣпостей, вздора и всякаго безумства. Былъ нелѣпъ балетъ соч. Гусса „Зеппа“, гдѣ изъ земли вырастаетъ цѣлый городъ. Изельда же сочиненія Казати еще болѣе нелѣпа: вырастаютъ горы и замки.

И дѣйствительно, въ фантастическихъ измышленіяхъ названныхъ балетмейстеровъ сказывалось желаніе поразить зрителей разнаго рода наружными эффектами. Внутренняго же содержанія въ балетахъ не было. Цементъ, связующій разнохарактерныя сцены, совершенно отсутствовалъ. Благородная выразительная хореграфія уклонилась въ сторону.



Въ мимолетныхъ пестрыхъ картинахъ даже не сквозило изящество, которымъ такъ отличалась французская школа.

Наружно, балетмейстеры Кортези, Казати и цѣлый рядъ ихъ позднѣйшихъ послѣдователей, слѣдовали за охватившимъ во Франціи теченіемъ въ романтическомъ духѣ, переплетенномъ съ фантастическими элементами. Но итальянцы забывали, что французская фантазія въ балетахъ опиралась на очень не сложную простую фабулу съ реальнымъ содержаніемъ и при томъ выбранную съ большимъ хореографическимъ вкусомъ, въ которомъ Перро не имѣлъ соперниковъ. Итальянцы же того времени не были воспитаны въ духъ изящества и, въ угоду низменнымъ инстинктамъ толпы, творили такого рода балеты-калейдоскопы, которые не оставляли по себѣ никакого слѣда въ искусствѣ. Всѣ эти малоосмысленныя итальянскія фееріи-дивертисементы имѣли для хореографіи значеніе только въ томъ отношеніи, что они давали возможность выступать воспитанницамъ танцевальной при ла Скала школы, не перестававшей слѣдовать за установившимися въ ней традиціями сценической хореографической техники.

Тутъ начинали свою карьеру всѣ будущія прима-балерины, спѣшившія принять ангажементы на европейскія сцены по ту сторону Италіи. Въ срединѣ вѣка, кромѣ переименованныхъ балеринъ на разныхъ итальянскихъ сце-



(Рис. 362).



нахъ (ихъ было болѣе сорока) подвизалось много артистокъ, хотя и не составившихъ себѣ крупное имя, но всюду имѣвшихъ шумный успѣхъ, благодаря пріобрѣтенной ими виртуозности въ танцахъ. Приводимъ портреты нѣкоторыхъ изъ нихъ (Рис. 362).

Сравнивая произведенія Кортези съ балетами Казати, не трудно усмотрѣть, что въ творествѣ Казати было больше мастерства въ изобрѣтеніи разныхъ эффектовъ. Лучшимъ балетомъ Казати итальянская печать считаетъ „Манонъ Леско“, поставленный въ 1846 г. и затѣмъ неоднократно возобновляемый до 1875 года. Въ этомъ балетѣ, по словамъ миланскихъ критиковъ, „предѣль картинъ, изящный рисунокъ отдѣльныхъ группъ и красота ансамбля приближаютъ языкъ Казати къ краснорѣчію Вигано и Джіойя“. Полагаемъ не лишнимъ замѣтить, что сюжетъ „Манонъ“ былъ уже въ 1830 году использованъ въ Парижѣ балетмейстеромъ Омеромъ, потому въ похвалу Казати можно поставить только одну умѣлую постановку имъ танцевъ, въ сочиненіи которыхъ онъ былъ дѣйствительно большимъ мастеромъ. Что же касается до развитія фабулы, то она осталась въ томъ же видѣ, какъ и у Омера.



С. Фуоко.

(Рис. 363).

ея были поразительны. Она исполняла цѣлый рядъ варіацій, ни разу не касаясь земли пяткою. Ноги ея сравнивали съ двумя стальными стрѣлами, отскакивающими отъ каменной поверхности пола. Стойкій большой палецъ ноги никогда не выдавалъ тяжести ея воздушнаго корпуса. О многихъ танцовщицахъ говорили, что онѣ обладали крыльями и „витаютъ въ воздухѣ, въ заоблачномъ пространствѣ“. Лица же, видавшія Фуоко на сценѣ, передавали намъ, что полеты Фуоко ограничивались землею, по которой она на кончикахъ своихъ пальцевъ подобно птичкѣ перемѣщалась съ головокружительной быстротою. (Рис. 363).

Враги Фуоко ставили ей въ упрекъ, что она злоупотребляла своими пуантами, но это едва-ли справедливо, потому что въ исполненіи этой артистки была всегда безукоризненная точность, отчетливость и законченность, которая въ совокупности создавали особый, не лишенный поэзіи новый стиль, пріеуцѣй только одной этой балеринѣ.

Тоже самое можно сказать и про хореографа Кортези, не брезгавшаго слѣдовать примѣру своихъ соотечественниковъ, и онъ не стѣснялся загребать жаръ чужими руками. Ему поставлена въ большую заслугу постановка имъ въ 1843 году балета „Жизель или Виллисесъ“, который итальянская публика очевидно приняла за произведеніе, принадлежавшее фантазіи самого Кортези. Щедро разсыпаны были по адресу Кортези похвалы за изящество танцевъ, а также за мастерство постановки мимическихъ сценъ въ „Жизели“. Но похвалы эти едва ли могутъ быть отнесены къ этому итальянцу, потому что „Жизель“ была двумя годами раньше (1841 г.) поставлена въ Парижѣ балетмейстеромъ Коралли.

Въ „Жизели“, въ послѣдствіи, дебютировала Софія Фуоко. Это была вполне самобытная, оригинальная балерина, не имѣвшая ничего общаго съ Тальони, Эльслеръ, Л. Гранъ и Черрито. Пуанты



Мы уже говорили о дебютѣ Фуоко въ Парижѣ. Изъ столицы Франціи она побывала на гастроляхъ во всѣхъ крупныхъ центрахъ Европы. Не будучи красавицей, она все таки привлекала публику особою прелестью и выразительностью ея лица. Во время танцевъ она воодушевлялась и стройная фигура ея, при естественной свѣтлой улыбкѣ, производила очень пріятное впечатлѣніе.

Любимымъ ея балетомъ была „Катарина, дочь разбойника“, соч. Перро. Тутъ она блестяла своими незаурядными мимическими способностями. Рецензентъ журнала „Скарамушъ“ очень оригинально описываетъ представленіе „Катарины“ въ театрѣ „Nuovo“ во Флоренціи. „Многое хотѣлось бы сказать о томъ,

что продѣлываетъ Фуоко и ея ноги въ пяти дѣйствіяхъ „Дочери разбойника“. Много пришлось бы повторять о томъ, что выдѣлываетъ публика голосомъ, руками и даже ногами, чтобы привѣтствовать Фуоко, и наконецъ, много ушло бы времени, если бы я вздумалъ считать букеты, которыми ее забросали. Одного только не доставало—поэзии. Да оно и лучше, такъ какъ говоря о балеринѣ, поэты стали бы писать погами. Къ тому же, изъ всѣхъ поэтическихъ произведеній рифмованныхъ или нерифмованныхъ,

все же лучшимъ будетъ то, которое даетъ намъ на сценѣ сама Фуоко“. Въ 1855 году, Фуоко, бывшая уже на закатѣ, все еще возбуждала энтузіазмъ публики въ театрѣ „dei Floridi“ въ Ливорно. Въ Перуджии (1856 г.), гдѣ хореграфинъ всегда отводилось почетное мѣсто, Фуоко танцевала во время свирѣпствовавшей

въ этомъ городѣ холеры. Не смотря на эпидемію, спектакли съ Фуоко всегда наполняли театръ, куда публика стремилась, чтобы насладиться талантомъ этой артистки.

Въ пятидесятыхъ годахъ, на различныхъ сценахъ Италіи пользовалась еще извѣстностью интересная балерина Флора Фабри. Съ пятилѣтняго возраста училась она танцамъ въ своемъ родномъ городѣ Флоренціи. Преподавателемъ ея былъ Морелло. Когда она подросла, то для окончанія хореграфическаго образованія ее отправили въ Миланъ къ Блазисъ. Первый публичный дебютъ состоялся въ Венеціи, въ театрѣ „Фениче“. Дебютъ ее былъ блистательный. Послѣ спектакля восторгъ публики выразился въ устроенныхъ въ честь ея серенадахъ и цвѣточныхъ подношеніяхъ.

Послѣ перваго успѣха Ф. Фабри перепархивала съ одной итальянской сцены на другую. Ангажементы сыпались со всѣхъ сторонъ. Наибольшій успѣхъ достался на ея долю въ Парижѣ, гдѣ талантъ артистки привелъ въ восторгъ императрицу Марію Луизу, снявшую во время спектакля даже съ своей руки браслетъ, который она передала танцовщицѣ. Въ числѣ ея поклонниковъ можетъ быть еще отмѣченъ черногогорскій епископъ (Владимъ), который въ Триестѣ не пропускалъ ни одного спектакля съ Ф. Фабри. Въ честь ея онъ написалъ двустипіе. Вотъ его подстрочный переводъ:



Флора Фабри.

(Рис. 364).



Луиджи Бретанъ и Флора Фабри.

Въ балетѣ „Zingarella“, соч. Бретанъ (съ итал. литогр.).

(Рис. 365).



„Своею нѣжною улыбкою, своими свѣтлыми глазами и своими увлекательными танцами, чародѣйка Флора превращаетъ адъ въ рай“. (Рис. 364).

Оваціи въ Италіи не удовлетворяли артистку. Вышедши замужъ за танцовщика М. Бретанъ (рис. 365), она стремилась въ Парижъ, гдѣ жаждала получить дипломъ первой танцовщицы. Она попала въ всемірный городъ какъ разъ въ то время, когда хореографическій скипетръ ускользалъ изъ рукъ Тальони.

Ей былъ данъ дебютъ въ Большой Оперѣ. Выступила она въ „Сильфидѣ“. Не обошлось, конечно, безъ сравненій съ Тальони; но талантъ дебютантки былъ признанъ всею парижскою печатью. Театральный критикъ Ж. Жаненъ далъ о ней слѣдующій отзывъ: „Фабри—танцовщица съ головы до пятокъ. Она танцуетъ ногами, глазами, умомъ, сердцемъ, душою и всѣми чувствами. Легкость ея баснословна, не меньше чѣмъ у Тальони двадцать лѣтъ тому назадъ. Да! легка какъ пухъ и вѣтеръ. Позы ея прекрасны. Полеты ея быстры и неожиданны. Это классическая виртуозка...“.

Послѣ этого, она танцевала въ „Богъ и Баядерка“. По отъѣздѣ К. Гризи ей переданы были роли въ „Пахитѣ“ и въ „Своеправной женѣ“, гдѣ Ф. Фабри блеснула и своимъ мимическимъ талантомъ.

Пользуясь отпускомъ, Ф. Фабри плѣняла лондонскую и брюссельскую публику. Вернувшись въ Парижъ, съ нею, благодаря закулиснымъ интригамъ, контрактъ не былъ возобновленъ и артистка съ триумфомъ объѣхала крупные центры Германіи, гдѣ всюду ее встрѣчали восторженно. Наконецъ, къ концу своей карьеры Ф. Фабри снова вернулась въ Парижъ, но уже не на сцену Большой Оперы, а на театръ С. Мартенскихъ воротъ, гдѣ публика вспомнила прежнюю поэтическую любимицу и шумно принимала ее въ поставленномъ для нея балетѣ „Италія или неизвѣстный цвѣтокъ“.

Профессоръ танцевъ Блазисъ прозвалъ Ф. Фабри „воздушною“; онъ же говорилъ, что для живописца, желающаго изобразить богиню весны и цвѣтовъ, прекрасная флоретница Фабри можетъ служить моделью.







## 1850—1880.

2.



Вторая половина XIX вѣка.—Балетмейстеръ Рота.—Балетъ „Клеопатра“.—Новое направление.—Балерина К. Покини.—Е. Беретта и другія.—Танцовщицы А. Боскетти.—Приора.—Майвудъ въ Неаполѣ.—Дж. Баратти.—Дебюты К. Кукки.—Генриетта Доръ.—Постановка берлинскаго балета „Фликъ и Флокъ“.—Феррарисъ на миланской сценѣ.—Покровительство Блазиса.—Балетмейстеры Паллерини и Пратези.—Характеръ балетовъ Монплезира.—Балерины Фиоретти и В. Цукки.

В НАЧАЛА второй половины XIX столѣтія, на хореографическомъ небосклонѣ въ Италіи блестяло довольно ярко новое созвѣздіе въ лицѣ Каролины Покини, Клодины Кукки, Амины Боскетти и Екатерины Беретта.

Репутація этихъ балеринъ тѣсно связана съ дѣятельностью балетмейстеровъ Рота, Ипполита Монплезиръ, Пеллерини и Паскаля Борри. Лучшими изъ поставленныхъ ими балетовъ были: „Le due gemelle“, соч. Паллерини съ музыкой Понкиелли, „Le Brahma“, „L'Isola degli amori“, соч. И. Монплезира, „Una notte di Carnevale a Parigi“, „La Giocoloso“, „Rodolfo“, соч. Борри и наконецъ „La Cleopatra“, „Il giocatore“, „La comtessa d'Egmont“ и другія, сочиненія Рота, для котораго музыку большею частью писалъ композиторъ Джіорца.

Изъ названныхъ балетмейстеровъ своимъ талантомъ рѣзко выдѣлялся Рота, умѣвшій всѣмъ своимъ группировкамъ и ансамблямъ придавать особую прелесть, которая впрочемъ перѣдко ступсывалась, благодаря тому, что въ его „balabile“ участвовала масса статистовъ и статистокъ, набранныхъ съ воли и не имѣвшихъ никакого понятія о хореографической школѣ. (Рис. 366).

Рота можетъ считаться мастеромъ компановать балетныя сцены, въ которыхъ мимика играла видную роль. Для образца приводимъ содержаніе лучшаго его балета „Клеопатра“. Онъ подраздѣленъ на пять дѣйствій, продолжающихся не менѣе двадцати минутъ каждое. Въ первомъ, Рота рисуетъ одну изъ тѣхъ восточныхъ оргій, при помощи которыхъ искусная царица Египта усыпляла высокоуміе Антонія и превращала его въ



послушного ей ребенка. Возрастающее опьянение чувственного римского триумвира на первомъ представленіи поразительно реально было передано талантливымъ мимическимъ артистомъ Донези, занявшимъ первое въ ла Скала мѣсто послѣ смерти Катэ. Во второмъ дѣйствіи, Антоній является побѣжденный и окруженный войсками Октавія. Отчаяніе Антонія, прибогающаго къ самоубійству, передавалось мимикомъ Донези удивительно ярко и, по свидѣтельству печати, вполне правдиво. Третье дѣйствіе посвящено триумфу Октавія и устроеннымъ въ Александріи торжествамъ въ его честь. Въ четвертомъ дѣйствіи романъ царицы близится къ развязкѣ. Чары и разставленные ею сѣти не помогаютъ ей одержать побѣду надъ Октавіемъ. Оскорбительная неудача отнимаетъ у нея всякую надежду на спасеніе и вынуждаетъ ее прибогнуться къ самоубійству при помощи ядовитой змѣи. Пятое дѣйствіе посвящено танцамъ и похороннымъ торжествамъ въ честь умершей Клеопатры. Балетмейстеръ Рота хотя и старался поставить это дѣйствіе, приурочивши къ нему древніе египетскіе обряды, но это ему не удалось. Были исполнены танцы собственнаго сочиненія Рота, которые совсѣмъ не напоминали бывшую страну фараоновъ.



Балетмейстеръ Рота.

(Рис. 366).

Какъ ни красиво было это дѣйствіе-дивертисементъ, но оно было совершенно ненужнымъ придаткомъ къ балету. Его слѣдуетъ считать уступкою духу времени, требовавшему для завершения каждаго спектакля какого либо шумнаго хореографическаго фейерверка. Очевидно Рота и поставилъ это дѣйствіе, какъ необходимый для уснѣха, заключительный эффектный аккордъ, не имѣвший никакого отношенія къ сюжету всего произведенія.

Не смотря на несовершенство балетовъ сочиненія Рота, хореографъ этотъ въ манерѣ постановки имѣлъ свою собственную физіономію, оказавши вліяніе на движеніе искусства. До появленія Рота, балерина почти во всѣхъ новыхъ балетахъ играла первенствующую роль; только на нее одну было обращено вниманіе; другія дѣйствующія лица оставались въ тѣни, такъ что балеты существовали для балеринъ, а не балерины для балетовъ. Рота стремился положить предѣлъ такому ненормальному положенію. Онъ хотѣлъ отступить отъ традицій, желая обновить искусство, придавши ему его античную форму. Рота разрабатывалъ и трагическіе, и фантастическіе сюжеты, стилизируя ихъ согласно личному пониманію. Его называли Сальваторомъ Роза хореографин, вносящимъ въ свои произведенія тонкое чувство наблюдателя. Этимъ качествомъ отличался его балетъ „Графиня Эгмонтъ“, который приравнивали къ сатирѣ, написанной по образцу мемуаровъ „Oeil de boeuf“, рисовавшихъ безпутную жизнь Версаля.

При новомъ направленіи, принятомъ хореографомъ Рота, мимика заняла въ итальянскомъ балетѣ первенствующее мѣсто. Но „пантомимныя“ дѣйствія артистовъ приобрѣли особенно рѣзкій характеръ. Укрѣпилась прозванная итальянскою мимика съ ея искусственно рѣзкими размахами рукъ, біеніемъ себя въ грудь и закатываніемъ глазъ къ небу, то есть съ жестами, не имѣвшими ничего общаго съ естественною, облагороженною французскою пантомимой.

При постановкѣ танцевъ, Рота былъ также своеобразенъ. Онъ давалъ преимущественное мѣсто движенію большихъ массъ. Его коллеги балетмейстеры были достаточно однообразны, распоряжаясь кордебалетомъ. Параллельныя или волнообразныя линіи, условныя пирамидальныя группы; развертываніе и смыканіе кривыхъ, съ помощью пестрыхъ аксессуаровъ-погремушекъ; все это Рота старался обновить и освѣжить изобрѣтенными имъ фигурными танцами съ новыми сплетеніями. Рота педѣдко пользовался цвѣтами костюмовъ кордебалета; въ групповыхъ движеніяхъ онъ прибѣгалъ къ разно-





Кар. Понини.

(Рис. 367).

образному сочетанію этихъ цвѣтовъ, представлявшихъ собою правильныя цвѣтныя фигуры движущагося калейдоскопа.

Избытокъ и пылкость фантазіи служили иногда во вредъ балетмейстеру. Рота не долго задумывался при выборѣ сюжета, а также не обращалъ вниманія на логическое развитіе дѣйствія. Ему нужны были рѣзкія мимическія сцены и эффектная постановка массъ.

О цѣльности же балета заботился мало. Полагаясь на свое живое воображеніе, онъ желалъ только одного—поразить публику и поправиться ей. Иногда это ему удавалось; большею же частью, впечатлѣніе отъ его балетовъ получалось мимолетное, непрочное.

Такъ, между прочимъ, потерпѣлъ полное фіаско поставленный имъ во Флоренціи балетъ „Giocatore“. Неуспѣхъ этого балета зависѣлъ отъ его длиннотъ, то есть отъ недостатка, которымъ страдали все произведенія Рота.

Всеми даже неудачными балетами Рота безцеремонно пользовались другіе хореграфы. Они брали все, что казалось имъ лучшимъ, и примѣняли его къ своимъ балетамъ въ другихъ городахъ Италіи. Среди плагиаторовъ остался особенно извѣстнымъ Чекетти, съ которымъ въ Туринѣ (1854 г.) случился непріятный для него эпизодъ. На королевскомъ въ этомъ городѣ театрѣ, Чекетти поставилъ балетъ „Adriana d'Alençon“. Это былъ хореграфическій пирогъ, начиненный „balabile“ и танцами,

цѣликомъ заимствованными у Роша. Публика, не сомнѣвавшаяся въ подлинности этого произведенія, вызвала автора. Чекетти вышелъ на сцену, окидывая благодарнымъ взоромъ зрительную залу. Неожиданно увидалъ онъ Рота, пріѣхавшаго изъ Милана и неподвижно сидѣвшаго въ одной изъ ложъ, какъ тѣнь Банко изъ Макбета. Чекетти сначала какъ будто оцѣпенѣлъ отъ ужаса; затѣмъ быстро оправился и находчиво указалъ публикѣ на Рота, какъ на лицо, къ которому по праву должны были относиться рукоплесканія.

Въ теченіи своей десятилѣтней дѣятельности Рота сочинилъ сорокъ пять балетовъ; изъ нихъ едва десятокъ продержался въ Италіи; остальные же быстро увяли, не успѣвши расцвѣсть. Смерть постигла этого плодовитаго хореграфа на сорокъ второмъ году его жизни. Посмертнымъ его произведеніемъ былъ едва-ли не лучший изъ его балетовъ „La Velleda“, поставленный на сценѣ ла Скала и имѣвшій большой успѣхъ.

Переходя къ прима-балеринамъ, танцовавшимъ въ этотъ періодъ, можно отмѣтить цѣлый рядъ прекрасныхъ артистокъ, одновременно танцовавшихъ на разныхъ итальянскихъ сценахъ.





Е. Беретта. (Съ итал. литогр.).

(Рис. 368).

Кароліна Покини, вышедшая замужъ за балетмейстера Борри, въ продолженіи десяти лѣтъ, съ перерывами, занимала первое амплуа на сценѣ ла Скала. Для ея дебюта въ 1854 году Рота поставилъ балетъ „Il giocatore“, имѣвшій значительный успѣхъ. Кромѣ того, мужъ ея перекроилъ на свой ладъ Сень Леоновскую „Маркидантку“. Затѣмъ для нея охотно ставили балеты разные балетмейстеры во время ея гастролей на всѣхъ театрахъ Италіи, гдѣ артистка поражала всѣхъ своею виртуозностью. Колоссальныя оваціи были ей сдѣланы въ театрѣ „Carlo Felice“, въ Генуѣ. Тутъ Борри специально для своей жены поставилъ балетъ „Сатаниллу“, вскружившую голову генуэзцамъ.

При среднемъ ростѣ, Покини обладала очень маленькой ступней, которая, тѣмъ не менѣе, легко выдерживала тяжесть мускулистой ноги. Черты ея лица носили отпечатокъ почти дѣтски-наивнаго добродушія и жизнерадостности, что придавало ея танцамъ особую привлекательность.

На своихъ удивительныхъ пуантахъ, Покини исполняла самыя трудныя варіаціи. Въ періодической печати талантъ Покини былъ „превознесенъ“. „Мы видали на сценѣ скачущихъ балеринъ, писали въ газетахъ, онѣ едва переводили духъ отъ видимаго напряженія и все таки съ лица не сходила улыбка, какъ бы приколотая булавками къ губамъ. Танцы же Покини доставляютъ наслажденіе не только публикѣ, но и ей самой. Глядя на нее, невольно сознаешь, что само сердце управляетъ ритмомъ ея движеній“.

Лучшее произведеніе Борри „La Giacolieta“ былъ балетомъ, который давалъ Покини широкое поле для проявленія ея таланта. Изысканная, гибкая и корректная, она своими позами, достойными рѣзца скульптора, въ этомъ балетѣ вызывала шумныя одобренія всего театра.

Соперницей Покини на театрѣ ла Скала была Екатерина Беретта—балерина необычайной силы въ технику. Она, безъ малѣйшаго усилія, продѣлывала всевозможныя трудности. Это былъ образецъ итальянской виртуозности. (Рис. 368). Не обладая красивою наружностью, Беретта отличалась правильностью и изяществомъ своего тѣлосложенія. Сознавая это, она охотно танцевала въ обтянутомъ мужскомъ костюмѣ, въ которомъ отчетливо обрисовывались ея формы. Съ этой цѣлью для нея была сочинена специальная полька. Танцуя эту польку, она возбуждала энтузіазмъ публики.

Покини и Е. Беретта, по характеру ихъ таланта, представляли двѣ противоположности. Первая изъ нихъ была образцомъ граціи и совершенства въ рисункѣ танца; вторая же олицетворяла собою силу, подвижность и гибкость.

Эти артистки ненавидѣли другъ друга. Въ то время какъ онѣ одновременно находились въ одномъ и томъ же городѣ, антипатія артистокъ принимала иногда очень острую форму. Въ десятилѣтіе 1854—1864 г. Покини и



А. Боскетти.

(Рис. 369).

Беретта выступали по очереди на сценѣ ла Скала. Публика же цѣнила ихъ талантъ безразлично и не отдавала предпочтенія ни одной изъ нихъ, одинаково шумно привѣтствуя обѣихъ своихъ любимицъ балеринъ.

Одновременно съ названными двумя артистками, въ Италіи пожинали еще лавры Амина Боскетти, Пріора, Викторина Легрэнъ, Буссола, Майвудъ и Джіо-



ванна Баратти. Каждая изъ нихъ имѣла свою опредѣленную физиономію.

Аминна Боскетти окончила свое хореографическое образованіе въ Миланѣ, подъ руководствомъ Блазиса, высоко ставившаго талантъ этой артистки. (Рис. 369). Она пожинала лавры во всѣхъ городахъ Италіи. Въ Римѣ, на театрѣ „Argentina“, она танцевала въ балетѣ соч. Фуско „Grazuna“. По страстной манерѣ танцевъ, ее сравнивали съ Фанни Эльслеръ. Боскетти была идоломъ неаполитанской публики. Красивая, полная страсти мимика, соединенная съ виртуозностью, ставили ее въ число первоклассныхъ балеринъ. Слава этой танцовщицы долетѣла до Парижа, куда ее пригласила дирекція Большой Оперы. Для прогремѣвшей на всю Италію Боскетти, какъ мы уже говорили, былъ специально выписанъ въ Парижъ балетмейстеръ Рота, который (1864 г.) поставилъ балетъ „Маскарадъ или ночи въ Венеціи“. Боскетти исполнила въ балетѣ „pas de deux“ на сдѣлавшійся всемірно извѣстнымъ мотивъ Венеціанскаго карнавала, который впослѣдствіи Паганини обезсмертилъ на своей волшебной скрипкѣ. Боскетти въ этомъ „па“ исполняла цѣлый длинный рядъ слѣдовавшихъ одна за другой разнообразныхъ въ разныхъ темпахъ варіацій. Каждая изъ нихъ имѣла свой отдѣльный характеръ и отличалась непомѣрно трудною техникою. Своими твердыми пуантами, она отчеканивала такія трудности, которыми дѣйствительно поразила парижскую публику, но все таки ее не увлекла. Пришлось ей снова вернуться на родину, гдѣ виртуозность этой артистки была совершенно во вкусъ итальянскихъ требованій.



О. Пріора. (Съ итал. литогр.).

(Рис. 370).

Олимпія Пріора (рис. 370) была превосходною виртуозкою; танцевала она и въ Италіи и въ Парижѣ, гдѣ однако, за недостаткомъ достаточной протекціи, она не могла развить вполне своего таланта, а потому въ столицѣ Франціи она не была достаточно оцѣнена. Изъ итальянскихъ городовъ, она больше всего успѣха имѣла въ Туринскомъ королевскомъ театрѣ, гдѣ весь сезонъ танцевала въ балетѣ соч. Монплезира „Isola degli amori“. Это красивое произведеніе Монплезира было излюбленнымъ балетомъ О. Пріоры; въ немъ всѣ танцы были удачно приспособлены къ ея дарованію.

Въ это же время во Флоренціи, въ балетѣ Борри „La gioconda“, приводила въ восторгъ публику Викторина Легренъ, обѣхавшая почти всѣ главные города Европы. Ея грація, легкость и классическій стиль были повсюду оцѣнены по достоинству. Не малый успѣхъ выпалъ на ея долю въ балетѣ „Devadasy“, соч. Монплезира, который эта изящная балерина танцевала въ Туринскомъ театрѣ „Regio“.

Л. М. Буссола танцевала въ шестидесятыхъ годахъ почти на всѣхъ итальянскихъ сценахъ. Восторгались ея легкостью и виртуозностью; исполняла она преимущественно репертуаръ „воздушной“ Тальони. Особенный успѣхъ имѣла въ балетѣ „Дѣва Дуная“. (Рис. 371).



Л. Буссола. (Съ итал. литогр.).

(Рис. 371).

Дж. Баратти не отличалась красотою, но званія прима-балерины она достигнула благодаря упорнымъ класснымъ занятіямъ, заключавшимся въ преодоленіи техническихъ трудностей. (Рис. 372). Она исполняла только одни вставныя въ балеты „pas de deux“ съ „головоломными варіаціями“.

Въ этотъ же періодъ, въ Неаполитанскомъ театрѣ С.



Карло подвизалась прибывшая из Америки балерина Майвудъ. По опредѣленію ея учителя танцевъ Блазиса, Августа Майвудъ походила на индійскихъ баядерокъ, умѣвшихъ передавать всѣ „степени сладострастія“. Мы уже говорили объ этой артисткѣ по поводу ея неудачнаго дебюта въ Парижѣ. Въ Италіи же, гдѣ корректность стили и изящество манеръ почти не цѣнились, а требовалось преодоленіе разныхъ лихихъ и головоломныхъ трудностей, Майвудъ правилась и даже была принята примабалериною въ миланскій ла Скала, гдѣ танцевала въ осенній сезонъ 1853 года. Больше она на этой сценѣ не появлялась и перекочевала въ театръ С. Карло, гдѣ неаполитанцы вообще считались не особенно строгими въ оцѣнкѣ мишурныхъ представительницъ хореографинъ, къ числу которыхъ принадлежала Майвудъ. Доказательствомъ непониманія красоты искусства могутъ служить рецензіи о дебютахъ Майвудъ, напечатанныхъ въ неаполитанскихъ газетахъ.

Приводимъ одну изъ нихъ, какъ курьезъ: „загляните въ классическую мнѳологию! Ничего отъ нея не осталось. Вся опустошена. Обратитесь къ фантастической сѣверной мнѳологіи—больше опустошена, чѣмъ стихи Данте. Остаются ангелы! Гдѣ же они? А

взгляните на Майвудъ. Она танцуетъ какъ ангелъ! Каждый духъ, каждый геній, обрисовывающійся среди легкихъ тѣней вашихъ сновидѣній, будетъ новой идеей, новымъ образомъ, которые, слившись во едино, дадутъ вамъ только приблизительное представленіе о томъ, что такое Августа Майвудъ“.

Если при оцѣнкѣ таланта сошедшихъ со сцены артистовъ пришлось бы безъ разбора руководствоваться отзывами газетной критики, то получились бы такіе выводы, которые явно противорѣчили съ истиной. Самыя мелкія сопки превратились бы въ столповъ искусства. Такъ случилось бы и съ прославленной въ Италіи Олимпіей Майвудъ.

Когда балетмейстеръ Рота ставилъ на сценѣ ла Скала свое послѣднее произведеніе „La Velleda“, то первую роль въ этомъ балетѣ онъ поручилъ молодой начинающей балеринѣ Клодинѣ Кукки. Эта танцовщица пользовалась извѣстностью въ 1860—1870 г. Она пребывала въ разныхъ городахъ Европы и, по ея собственнымъ словамъ, изложеннымъ въ написанныхъ ею мемуарахъ, вездѣ пользо-



Дж. Баратти. (Съ итал. литогр.).

(Рис. 372).

валась „громаднымъ успѣхомъ“. При описаніи дебютовъ К. Кукки въ Парижѣ, нами уже сдѣлана оцѣнка ея таланта. Къ сказанному можно еще добавить, что это была артистка съ жеманными манерами и дѣланымъ, искусственнымъ темпераментомъ. Неоднократно видѣли мы Кукки въ разныхъ роляхъ и вездѣ повторялось зангрываніе съ публикой посредствомъ сжиманія и складыванія губъ въ форму улыбающаго сердечка. При крайне умѣренной красотѣ, Кукки какъ будто притворялась, что она граціозна, и вообще не отличалась симпатичностью.

Въ 1865 году на сценѣ ла Скала танцевала хорошая французская балерина Генріетта Доръ, впоследствии познакомившая съ своимъ талантомъ и петроградскую публику. Успѣхъ ея въ Миланѣ былъ сомнительный, потому что съ нею вновь контракта заключено не было. Въ артисткѣ этой, по нашимъ личнымъ наблюденіямъ, не было той женственности, которая должна составлять необходимую принадлежность танцовщицы. Любимый репертуаръ Г. Доръ были „кишкальные“ роли. Танцевала она рѣзко; движенія ея никогда плавными не были и всѣ варіаціи ея, хотя и классически правильныя, казались плодомъ упорнаго ученія. (Рис. 373).



Въ этомъ же году (1865 г.), въ ла Скала дѣлалъ крупныя сборы балетъ соч. П. Тальони „Фликъ и Флокъ“. На постановку его было истрачено 250 тысячъ лиръ. Успѣхъ былъ колоссальный. Но тутъ хореграфическое искусство было не при чемъ. „Фликъ и Флокъ“ была безсвязною, бессмысленною фееріей, заманчивой для глазъ невѣжественной публики. Она блестѣла яркими красками, роскошью декораціи и изобрѣтательностью машинной части. Заключительное дѣйствіе этого балета-фееріи заканчивалось маршемъ итальянскихъ берсальеровъ, которыхъ олицетворяли балерины, одѣтыя въ костюмы этого любимого итальянцами войска. Звукъ воинственнаго марша, въ виду патріотическаго подъема миланцевъ, въ данный моментъ, служило какъ бы отголоскомъ съ окровавленныхъ полей Ломбардіи.

Этотъ маршъ съ его эволюціями, сопровождавшійся восторженными выкриками публики, во многомъ способствовалъ успѣху этого произведенія, въ продолженіи двухъ сезоновъ продержавшагося на сценѣ ла Скала.

Роскошнымъ, но уже значительно поблекшимъ метеоромъ пролетѣла въ 1868 году на сценѣ ла Скала прогремѣвшая на всю Европу балерина Феррарисъ. Училась она сначала въ Туринѣ у учителя танцевъ при мѣстной академіи Шушу; окончила же свое образованіе въ Миланѣ у К. Блазиса. Для дебюта своего въ ла Скала, въ 1844 году, она танцевала отдѣльное па съ варіаціями въ балетѣ „Венера и Адонисъ“. Въ ея дальнѣйшей карьерѣ принималъ близкое участіе Блазисъ, ставившій для нея балеты въ разныхъ городахъ Італіи. Между прочимъ, онъ поставилъ для Феррарисъ балетъ своего сочиненія „Рафаэль и Форнарина“; въ сценѣ и танцахъ Галатеи, артистка эта показала себя превосходною классическою танцовщицею, виртуозкою, въ то же время обладающею изящными манерами французской школы. Лучшіе годы своей артистической жизни Феррарисъ провела внѣ своей родины; характеристика же ея таланта приведена нами при описаніи ея дебютовъ въ Парижѣ.

До восьмидесятыхъ годовъ, въ Миланѣ и въ Італіи было поставлено не мало балетовъ. Балетмейстерами были Пальерини и плодовитый Протези. Оба они были заурядные хореграфы съ чисто итальянскимъ пошибомъ. Въ каждомъ ихъ произведеніи было отъ 15 до 20 безпрестанно мѣнявшихся картинъ, раздѣленныхъ на нѣсколько дѣйствій, оканчивавшихся трескотней бѣгущаго и скачущаго кордебалета. Ставили также и балеты Монплезира „La de Vadacy“, „Estella“, „Camargo“, „Brahma“, „La figlie di Cheope“, „Guilio Cesare“, „Loreley“, „Semiramido del Nord“, „Leonilda“, „Sardanapalo“, „Don Parasol“ и друг. Монплезиръ началъ свою дѣятельность въ качествѣ недурнаго классическаго танцовщика и только въ послѣдствіи сдѣлался балетмейстеромъ.

Балеты его были толковы и содержательны, но, болѣею частью, сюжетъ въ нихъ былъ скомканъ. Балеты Монплезира, благодаря удачно поставленнымъ мимическимъ сценамъ, (бал. „Брама“) дали возможность выдвинуться таланту многихъ интересныхъ и оригинальныхъ итальянскихъ балеринъ.

Въ ихъ числѣ была Амина Боскетти, которая оставила сцену въ 1870 году, отказавшись отъ выгоднаго ангажемента въ Америку. Успѣвши въ частную жизнь, она своею благотворительною дѣятельностью продолжала поддерживать свои отношенія къ сценѣ. Нуждающіеся артисты и литераторы нерѣдко обращались къ ней за помощью, и



Г. Дорѣ.

(Рис. 373).





В. Цукки.

(Рис. 374).

никогда не было отказа. Въ своей роскошной виллѣ въ Парижѣ А. Боскетти устроила изящный театръ, куда принимались артисты, не получившіе ангажементы. Конечно, такая антреприза требовала большихъ приплатъ. Эта благотворительная забава, однако, продолжалась недолго. Къ всеобщему удивленію, Боскетти рѣшилась вновь поступить на сцену. Не смотря на то, что въ матеріальныхъ средствахъ она была совершенно обезпечена, но ее влекло на сцену. Она не могла побороть своей страсти къ танцамъ и въ 1873 году снова появилась въ городѣ Феррарѣ, въ балетѣ сочиненія Монплезира „Брама“, поставленномъ въ грандіозномъ стилѣ съ роскошными декораціями.

Балерины Покини, Беретта еще не думали покидать сцены ла Скала, а на смѣну имъ на томъ же театрѣ появились очень сильныя въ технику балерины: Маріетта Жиро (1872 г.), Анжелина Фиоретти (1873 г.), Энрикетта Бозе (1874 г.), Виржинія Цукки (1874, 1876 г.), Розита Мори (1878, 1879 г.) и Елена Корнальба (1880 г.).

Изъ нихъ приобрѣла себѣ европейскую извѣстность Фиоретти, которая впоследствии пользовалась успѣхомъ и въ парижской Большой Оперѣ. Успѣхъ ея въ столицѣ Франціи былъ бы значитель-

нѣе, если бы природа наградила эту артистку болѣе красивымъ лицомъ и не слишкомъ замѣтно худыми ногами. Главною особенностью ея танцевъ были пируэты, которые она исполняла удивительно отчетливо, безъ усилія, при чемъ производила впечатлѣніе тѣмъ, что при пируэтахъ принимала самыя неожиданныя и разнообразныя позы. Фиоретти была ученицей Блазиса, который считалъ ее идеально-классической, блестящей по технику танцовщицей. Такое мнѣніе слѣдуетъ считать правильнымъ, добавивши къ нему одно только личное наше замѣчаніе: при безукоризненной технику, исполненіе было сухо и лишено поэтическаго оттѣнка.

Розита Мори не долго оставалась въ Италіи. Очаровавши миланцевъ, она приняла ангажементъ въ Барселону. Въ громадномъ театрѣ этого города намъ случилось видѣть ея триумфальный дебютъ. Оттуда она перелетѣла въ Парижъ, гдѣ, какъ мы уже говорили, долго царствовала на сценѣ Б. Оперы.

Виржинія Цукки дебютировала (1874 г.) въ балетѣ соч. Монплезира „Stella“. Произведеніе это, очень умѣреннаго достоинства, продержалось, благодаря молоденькой, начинавшей свою карьеру Цукки, которая быстро приобрѣла себѣ массу поклонниковъ ея таланта. Пылкій во время танцевъ темпераментъ былъ сразу отмѣченъ и дирекція пригласила Цукки и на весь сезонъ 1876 года. Ей поручено было создать роль въ балетѣ „Ролла“, сочиненія начинающаго балетмейстера Манцотти, который своею оригинальною постановкою сразу обратилъ на себя вниманіе хореографическаго міра.



О талантѣ Цукки и въ печати и въ общественныхъ кругахъ было высказано не мало мнѣній, одно другому противорѣчащихъ. (Рис. 374). Итальянская печать восторгалась и танцами и мимикою Виржиніи Цукки. Послѣ исполненія ею балета „Брама“ писали, что „въ мимикѣ она поднималась до недостигаемой высоты“. Въ сценѣ съ кинжалами, въ балетѣ „Брама“, ее ставили значительно выше создавшей эту роль Боскетти. О танцахъ Цукки говорили не иначе, какъ съ восторгомъ. Особенно популярна была Цукки въ Римѣ, гдѣ все общество восторгалось и игрою, и танцами этой артистки. Очень стремилась Цукки попасть въ парижскую Большую Оперу, но это ей не удалось и она удовольствовалась дебютомъ въ частномъ „Эденъ-театрѣ“, куда съѣзжались смотрѣть на эту курьезную и эксцентричную танцовщицу. И дѣйствительно, Виржинія Цукки представляла собою далеко не заурядную артистку, въ этомъ могла убѣдиться публика Петрограда, гдѣ Цукки, уже значительно поблекшая, танцевала нѣсколько сезоновъ къ ряду. О ея мимикѣ не было двухъ мнѣній. Всѣ признавали ее прекрасною артисткою, способною перевоплощаться въ своихъ сильныхъ драматическихъ сценахъ. Въ виду пылкости ея темперамента, ей извинялись нѣкоторыя итальянскія рѣзкости пантомимныхъ дѣйствій; что же касается танцевъ, то Виржинія Цукки „притворялась“ виртуозкою. Конекъ ея были крѣпкіе пальцы на ногахъ; всѣ ея варіаціи ограничивались долговременнымъ хожденіемъ на пуантахъ. Повороты, арабески ея были лишены классической прелести. Она стремилась поразить быстротою своихъ движеній. Дѣйствительно, она быстро кружилась, вертѣлась, почти не поднимаясь отъ земли и совершенно пренебрегая правильностью и красотою линій ея неустойчиваго корпуса... Добивалась она только того, что свои варіаціи почти всегда заканчивала съ растрепанными волосами... и только...

Не смотря на такія отрицательныя качества, Цукки всюду пользовалась успѣхомъ. Получала всегда крупное жалованье, но все таки кончила свою карьеру при самыхъ тяжелыхъ жизненныхъ невзгодахъ. За недостаткомъ средствъ, она по необходимости, за очень скромное вознагражденіе, должна была танцевать на второстепенныхъ сценахъ Италіи. Намъ случайно пришлось видѣть ее танцующую на сценѣ въ Генуѣ. Жалко было смотрѣть на эту обрюзглую почти пятидесятилѣтнюю артистку, въ *потѣ лица* добывающую себѣ черствый кусокъ хлѣба. Жидкіе танцы сопровождались жидкими рукоплесканіями. О прежней страстной на сценѣ Цукки не было и помину. Она пережила свою былую славу...







1880—1905.

3.

Балетныя реформы.—Хореографъ Манцотти и его взглядъ на искусство.—Балетъ „Эксцельзюръ“.—Его успѣхъ.—Балеты „Амор“ и „Спортъ“.—Трудоиспособность Манцотти.—Его послѣдователь Данези.—Балеты-фееріи.—Валеринны-виртуозки: Джури, П. Леньяни, К. Бріанца, А. Бессони, С. Черри и Преображенская на Миланской сценѣ.—Талантъ Леньяни.—Миланская школа танцевъ. Ея крупное значеніе.



ПОХУ въ итальянскомъ балетѣ составилъ 1881 годъ. На сценѣ ла Скала былъ поставленъ много шумѣвшій по всей Европѣ балетъ „Эксцельзюръ“, сочиненія Манцотти. Балетмейстера этого считали такимъ же реформаторомъ балета, какъ и Вигано.

Манцотти началъ свою артистическую карьеру въ качествѣ мимика. Превосходно исполнялъ онъ роли въ „Эсмеральдѣ“, „Клеопатрѣ“, „Муціи Сцевола“, а также и въ его собственныхъ балетахъ перваго періода его балетмейстерской дѣятельности „Ролла“ (1876 г.) и „Пьетро Мика“ (1875 г.). Игра Манцотти не имѣла ничего общаго съ прославленными суетливыми мимическими артистами, которые по быстротѣ своихъ жестовъ походили на вѣтряныя мельницы. Онъ мастерски и вполне понятно для публики выражалъ мимикою все, что ему надлежало высказать. Лицо его было зеркаломъ чувствъ, жесты—рѣчью. Много способствовала ему и пластичность его стройной фигуры. Въ своемъ балетѣ „Пьетро Мика“ онъ производилъ такое же потрясающее впечатлѣніе, какое производили лучшіе трагики его времени. Отъ его игры публика иногда приходила въ такой восторгъ, что однажды во Флоренціи, потребовала повторенія сцены, въ которой герой-рудокопъ, рѣшившись пожертвовать своею жизнью, приходитъ проститься съ любимою женою. Утомленный исполненіемъ этой сильной сцены, Манцотти отказался исполнить требованіе публики. Тогда крикъ и шумъ въ театрѣ приняли такіе размѣры, что потребовалось вмѣшательство полиціи для успокоенія страстей.

Послѣ „Rolla“ и „Pietro Mica“ Манцотти поставилъ балетъ „Sieba“, въ которомъ не трудно было усмотрѣть зачатокъ тѣхъ реформъ, которыя задуманы были и проведены въ



балетъ „Excelsior“. Кромѣ цѣлаго ряда эпизодическихъ и историко-фантастическихъ сценъ Манцотти воплотилъ въ этомъ грузномъ произведеніи совершенно отвлеченныя идеи, выводя на сцену въ конкретныхъ и красочныхъ формахъ громадныя завоеванія науки и промышленности того вѣка. Сюжетомъ балета была борьба тьмы и свѣта, выраженная не устарѣвшими демоическими образами, а двумя противоположными социальными принципами.

Основная тема—борьба свѣтлаго прогресса съ мрачнымъ клерикализмомъ—была построена на патристической подкладкѣ возрожденія Италіи; потому понятно, что „Эксельзiorъ“ приводилъ публику въ неописуемый восторгъ. По словамъ мѣстной печати, въ театрѣ было „свѣтопреставленіе“.

Балетъ этотъ, по своей конструкціи и по своимъ задачамъ, рѣзко отдѣлился отъ прежнихъ произведеній. Онъ былъ совершенно чуждъ тѣхъ формъ, въ которыя облекался остовъ балетныхъ программъ прежнихъ балетмейстеровъ. „Эксельзiorъ“ можно было скорѣе назвать мишурной блестящей фееріей, имѣющей нѣкоторое сродство съ полемически-политическими балетами XVIII вѣка.

Въ выдающейся прима-балеринѣ этотъ балетъ не нуждался и всѣ танцы массъ можно было назвать не танцами, а группировками и сочетаніями движеній, обличавшими въ ихъ сочинителѣ громадныя таланты. (Рис. 375).

Въ технику танцевъ Манцотти былъ не особенно свѣдущъ; онъ не былъ мастеромъ сочинять для балеринъ разныя „па“ и „варіаціи“. Онъ самъ въ этомъ сознавался, потому во всѣхъ его балетахъ преобладала мимика, движенія массъ и ихъ группировка. Въ „Эксельзiorѣ“ обращало на себя вниманіе повнество, которое ввелъ Манцотти. Въ распределеніи кордебалетныхъ массъ онъ не руководствовался прежней обязательной симметрией, а ставилъ участвующихъ не прямыми рядами, а діагоналями, заставляя ихъ двигаться „змѣеобразно и волнообразно“.

Такимъ образомъ („Въ маршѣ рѣзъ“) онъ достигалъ совершенно неожиданныхъ эффектовъ сценической перспективы.

Въ балетахъ итальянскаго новатора очень видное мѣсто было отведено декораціямъ и машинамъ, безъ которыхъ ихъ постановка на сцену теряла всякое значеніе.

Успѣху Манцотти во многомъ способствовалъ писавшій музыку для его балетовъ композиторъ Маренно, который отлично понималъ задачи, преслѣдуемая балетмейстеромъ и писалъ совершенно подходящую музыку, отличавшуюся силой, широтой и особенно описательнымъ характеромъ.

Успѣхъ и слава этого балета были всемірны. Почти всѣ театры въ Европѣ познакомили публику съ этимъ дѣйствительно оригинальнымъ произведеніемъ хореографическаго искусства. Конечно, каждый театръ ставилъ его, сообразуясь съ своими средствами. Самая же грандіозная постановка была сдѣлана въ миланскомъ ла Скала.

„Эксельзiorъ“ имѣлъ значительное вліяніе на движеніе хореографіи въ Италіи. Пригнувшееся чувство къ рутиннымъ балетамъ предметниковъ Манцотти снова обострилось. До него ѣздили въ балетъ, чтобы преимущественно любоваться балеринами и ихъ искусными танцами. Съ постановкою же „Эксельзiorа“, въ публикѣ снова воскресла любовь къ идейнымъ и осмысленнымъ балетамъ.



Балетмейстеръ Л. Манцотти.  
(Рис. 375).



Окрыленный успѣхомъ, Манцотти, получившій за „Эксцельсіоръ“ авторскаго вознагражденія больше милліона лиръ, въ 1886 году сочинилъ балетъ „Amor“. Произведеніе это можно считать самымъ грандіознымъ изъ всѣхъ поставленныхъ въ мірѣ балетовъ.

На роскошную постановку его было истрчено около 300 тысячъ франковъ; но сдѣланныя затраты не оправдали ожиданій. Содержаніе балета заключалось въ изображеніи „Любви“ во всѣхъ ея проявленіяхъ. Эффектныя сцены слѣдовали одна за другою и заканчивались дѣйствіемъ, посвященнымъ „любви къ отечеству“. Въ первой картинѣ были изображены городъ Миланъ, скрытый съ лица земли Фридрихомъ Барбаросой, и то мѣсто, гдѣ стоялъ городъ, было засыпано солью. Во второй картинѣ—возрожденный Миланъ, обязанный своимъ великолѣпіемъ любви гражданъ.

Такія странныя антитезы были въ духѣ таланта Манцотти и удовлетворяли сильно понизившимся художественнымъ вкусамъ его согражданъ—миланцевъ.

Для постановки балета „Amor“ потребовалось два мѣсяца ежедневныхъ репетицій и тѣмъ не менѣе, энергія Манцотти не ослабѣвала. Въ „Аморъ“ балетмейстеръ заставилъ

маневрировать цѣлую хореографическую армію, которая состояла изъ 72 балеринъ, 32 танцовщиковъ, 62 статистокъ, 48 дѣвочекъ, 48 корифеекъ и 350 статистовъ, не считая большого числа конюховъ, двѣнадцати лошадей, двухъ быковъ и одного слона.

Послѣ довольно продолжительнаго промежутка времени Манцотти поставилъ въ 1897 году балетъ „Спортъ“, имѣвшій очень отдаленное отношеніе къ хореографическому искусству. Это „обозрѣніе“ всѣхъ ро-



Сцена изъ балета „Мессалина“.

(Рис. 376).

довъ спортивныхъ развлеченій успѣха никакого не имѣло и завершило дѣятельность прогрессивнаго новатора-хореографа.

Итальянская періодическая печать отводила много мѣста для характеристики этого интереснаго балетмейстера. Присутствуя на представленіяхъ „Excelsior“ и „Amor“, можно было подумать, что ихъ авторъ обладалъ большими историческими и художественными познаніями. Въ дѣйствительности же это было не такъ. Онъ знакомъ былъ съ наукою очень поверхностно, но при грандіозныхъ измышленіяхъ, ему помогали его пылкая фантазія и его изящный вкусъ. При постановкѣ своихъ произведеній, онъ входилъ въ мельчайшія подробности; заботился о послѣдовательности картинъ, при чемъ въ костюмахъ и декораціяхъ имъ всегда соблюдалась художественная градація цвѣтовъ и колоритовъ, благодаря чему получалась извѣстная гармонія въ рисунокѣ движущейся балетной массы.

Всѣ балеты Манцотти отличались широтою замысла и богатствомъ фантазій. Достаточно рельефно проявились они сначала въ балетѣ „Rolla“. Сила его таланта сказалась еще въ болѣе значительной степени въ балетѣ „Sieba“. Своего апогея она достигла въ





Г-жа Лимидо.]

(Рис. 377).

„Excelsior“, почти на той же высотѣ оставалась мощь его вдохновенія въ „Amor“. Въ балетѣ „Спортъ“ творчество Манцотти ослабѣло и затѣмъ уже окончательно завяло.

Энергія Манцотти при постановкѣ имѣ балетовъ была изумительна. Одинъ очевидецъ довольно наглядно описалъ одну изъ репетицій балета „Amor“.

„Репетиція происходила на громадной сценѣ ла Скала, подъ личнымъ руководствомъ Манцотти. Зрительный залъ погруженъ въ глубокий мракъ. Нѣсколько лампочекъ довольно отчетливо освѣщаютъ всю сцену. На мѣстѣ суфлерской будки, нѣчто въ родѣ трибуны, на которой зѣваютъ человекъ пять музыкантовъ, въ сотый разъ наигрывающихъ какое то „balabile“. Репетируется картина римской оргіи. Съ палочкой въ рукѣ Манцотти бѣгаетъ взадъ и впередъ, давая разъясненія артистамъ, обращаясь къ однимъ съ указаніями, къ другимъ съ просьбами. Палочкой своей онъ указываетъ движенія, отбиваетъ тактъ, останавливаетъ, водворяя порядокъ и тишину.

Наконецъ, масса установилась по мѣстамъ; группировка закончена. Манцотти, какъ главнокомандующій, становится у рампъ и отдаетъ оркестру приказаніе начинать.

„Музыка!“ командуетъ онъ; своей палочкой указываетъ темпъ, а голосомъ выкрикиваетъ отдѣльнымъ группамъ разныя указанія, каждый разъ отгѣняя ихъ, сообразно его требованіямъ. „Ну, ну... веселѣе!... кричитъ онъ громко, съ оживленіемъ. Теперь тише! замедляйте!... совсѣмъ медленно... говоритъ онъ пониженнымъ тономъ, какъ бы вкрадчиво. Выше руки... опускайте... тише... еще тише!... вотъ такъ.

„Это еще что такое? внезапно слышится его голосъ. Зачѣмъ вы держите свои вѣера такъ высоко, что совсѣмъ заслоняете позолоченную стѣну въ срединѣ... и хореграфъ бѣжитъ быстро къ двумъ разбѣившимъ балеринамъ съ надлежащимъ указаніемъ.—Не забывайте свѣтовыхъ эффектовъ...

А вы тамъ! снова выкрикиваетъ Манцотти, обращаясь къ группѣ римскихъ патриціевъ, растянувшихся на полу въ чаду оргіи. Вы лежите подобно магометанамъ на молитвѣ... помните, что вы не турки, а римляне! Бодрости больше, дѣти мои!

Палочкой останавливаетъ онъ музыку и заставляетъ снова повторить ту же сцену, оглядывая всѣхъ своимъ быстрымъ взглядомъ. Ни одна мелочь не ускользаетъ отъ его вниманія.

Почему вы машете руками не такъ, какъ я показалъ, обращается онъ къ двумъ корифейкамъ. А вотъ эти двѣ балерины поднялись на полтакта позже, чѣмъ мною указано! Эта группа опоздала повернуть голову! Господа съ тамбуринами, поднимите выше свои инструменты... Передній коверъ слишкомъ коротокъ для корифеекъ... замѣните его... Балерины впередъ!.. командуетъ Манцотти.

Послѣ этого выкрика выдвинувшіяся на авансцену



Г-жа Джюри.

(Рис. 378).



танцовщицы исполняют разныя па и довольный ими хореграфъ громко поощряетъ ихъ одобрительными возгласами. Внезапно онъ вскакиваетъ какъ ужаленный, обращаясь уже съ упрекомъ къ музыкантамъ: „Путаєте все!“ не надо такъ скоро... тише... тише! развѣ вы не видите, что балерины стоятъ на колѣняхъ и имъ надо дать время, чтобы подняться“...

И такая работа ежедневно продолжалась въ теченіи не менѣе четырехъ часовъ къ ряду.

Труды Манцотти не прошли безслѣдно. Направленіе, данное имъ итальянскому балету, нашло послѣдователя въ лицѣ балетмейстера Данези, который грандіозною постановкою балета „Мессалина“ (1885 г.) хотѣлъ затмить своего предшественника. (Рис. 376). Ихъ примѣру пытался слѣдовать еще хореграфъ Грасси, поставившій балетъ „Теодору“ (1889 г.) Въ этомъ духѣ ставилъ нѣкоторые изъ своихъ балетовъ пользовавшійся извѣстностью хореграфъ Протези. Его балетъ „Вассо е Gambrinus“ (1904 г.) отличался не столько танцами, сколько группами и массовыми эффектами. То было продолженіе періода постановки произведеній, основанныхъ на массахъ исполнителей, на сценическихъ эффектахъ, при чемъ самая незначительная часть была отведена балеринамъ и ихъ танцамъ.



Н. Брианца.

(Рис. 379).

Такое направленіе не могло, однако, твердо основаться на такой сценѣ, какъ ла Скала, гдѣ упрямно держались традицій, требовавшихъ обязательной виртуозности въ танцахъ. Грандіозныя фееріи начали снова уступать мѣсто балету, гдѣ хореграфическому искусству отводилось больше мѣста, чѣмъ обстановкѣ. Въ промежутки между произведеніями Манцотти и Данези, дирекція главнаго въ Италіи театра въ послѣднее десятилѣтіе XIX вѣка перенесла на сцену ла Скала балеты, созданные во Франціи, Германіи и Россіи, то есть такого рода произведенія, въ которыхъ обязательно требовались изысканія исполнительницы классическихъ танцевъ. Между прочимъ, балетмейстеромъ Сарокко были поставлены „Сильвія“, перенесенная изъ Парижа, „Маладетта“, соч. Ганзена, „Концелія“, соч. С. Леона, „Спящая красавица“, петербургскаго балетмейстера Мариуса Петина и другіе. Всѣ эти балеты, однако, не долго продержались въ Италіи. Послѣ грандіозныхъ сочиненій Манцотти для

миланцевъ, избалованныхъ роскошью декорацій и машинъ, они казались слишкомъ незначительными и не по долгу держались на сценѣ. Причина скромнаго успѣха можетъ быть крылась и въ томъ, что балеты эти были поставлены съ урѣзками, отъ которыхъ значительно страдала общая цѣльность впечатлѣнія. Впрочемъ русскій балетъ „Спящая красавица“ отмѣченъ печатью „buonissimo“, больше чѣмъ прекраснымъ. Отъ музыки же въ этомъ балетѣ, соч. Чайковскаго, итальянцы были въ восторгѣ.

Болѣе счастливымъ изъ иностранныхъ балетмейстеровъ былъ Гасрейтеръ, балеты котораго итальянскимъ балетмейстеромъ Коппини воспроизведены на сценѣ ла Скала. Изъ нихъ имѣли успѣхъ „Tanzmärchen“, въ которомъ балерины исполняли танцы стараго и новѣйшаго времени (1894 г.), „Sole e terra“, „La fata delle bambole“ (1904 г.). Продолжала пользоваться успѣхомъ дебютировавшая (1882 г.) въ балетѣ соч. малоизвѣстнаго хореграфа Марцагора „Dai-Natha“, Джіованна Лимино, прозванная „воздушной“ и облетѣвшая впослѣдствіи многія европейскія сцены. (Рис. 377).

Въ 1885 году миланцы рукоплескали ей въ балетѣ „Мессалина“, соч. Данези. Артистка эта блестяла своею виртуозностью, благодаря которой она получала ангажементы на разныя театры, но нигдѣ славы первоклассной танцовщицы не приобрѣла.



Прима-балеринъ въ періодъ съ 1884 года до конца вѣка было очень много. Танцевальная школа при ла Скала выпускала ежегодно десятки „обученныхъ“ воспитанницъ. Изъ обширнаго женскаго персонала пользовались въ это время нѣкоторою извѣстностью Аделина Соццо, Пелла, неудачно дебютировавшая въ „Экцельзюръ“, но затѣмъ поддержавшая репутацію виртуозной танцовщицы, танцовавши на той же сценѣ въ 1891 и 1894 годахъ, Аделина Росси, Чекетти (балетъ Ролла), Марія Джури (1890 г.). Подвижная, гибкая, стройная Марія Джури поражала въ танцахъ своею мускульною силой. (Рис. 378). Она исполняла удивительныя по смѣлости „па“ на своихъ твердыхъ какъ металлъ носкахъ. Она какъ будто вышивала по канвѣ очень сложный рисунокъ. Въ жизни Джури былъ періодъ большаго успѣха на разныхъ сценахъ Европы. Растяженіе жилъ на ногѣ значительно ослабило ея мускульную силу, что вынудило ее выступать на сцену очень рѣдко, а затѣмъ и совершенно покинуть ее. Пользовалась любовью Гверра (1890 г.). Нѣсколько лѣтъ къ ряду, начиная съ 1895 года, на сценѣ ла Скала въ качествѣ прима-балерины танцевала Карлотта Бріанца. (Рис. 379). Въ 1897 году, въ балетѣ Манцотти „Спортъ“ выступила Цецилія Черри; но выступленіе этой жаждавшей всемірной славы артистки прошло незамѣченнымъ. Точно также и всѣ дебюты ея на другихъ сценахъ Европы не сопровождались ожидаемымъ ею успѣхомъ. (Рис. 380). Въ 1902 и 1903 г., миланская публика не особенно восторженно принимала довольно безцвѣтную балерину Джузеппину Галдини.

1904 годъ въ Миланѣ интересенъ въ томъ отношеніи, что на сценѣ ла Скала, въ одномъ и томъ же сезонѣ выступали три артистки Амалія Бессони, Цецилія Черри и Ольга Преображенская. Появленіе на итальянской сценѣ такой рѣдкой гостьи, какъ русская балерина, было отмѣчено какъ особое событіе. Итальянскія сверх-виртуозки должны были ступеваться при видѣ корректной и изящной Ольги Преображенской, съ честью поддерживавшей славу петроградскаго балета, твердо державшаго въ то время знамя благородной, классической хореографіи.

Самою интересною и талантливою балериною этого періода была Пьерина Леньяни, выступившая въ первый разъ передъ миланскою публикою въ балетѣ соч. Грасси „Rodope“. Артистка эта по справедливости можетъ быть названа геркулесомъ техники. (Рис. 381). Она быстро приобрѣла себѣ извѣстность и нѣсколько лѣтъ къ ряду танцевала въ Петроградѣ, на сценѣ Мариинскаго театра, гдѣ талантъ ея развернулся во всю ширину. Соблюденіе правильности линіи во время ея строго классическихъ танцевъ составляло одно изъ качествъ этой итальянки, усвоившей себѣ изящныя завѣты французской школы. Ей приписываютъ изобрѣтеніе тѣхъ неслыхаемыхъ „фуэте“, которые послужили великимъ соблазномъ для другихъ ея товарокъ по искусству, въ погонѣ за популярностью жаждавшихъ превзойти П. Леньяни. Хотя и ставятъ ей въ заслугу эти „фуэте“, но красота и изящество ихъ подлежатъ большому сомнѣнію и едва-ли сослужили добрую службу хореографическому искусству. Нашлись цѣнители, признававшіе, что преисполненное трудностей верченіе на одной ногѣ съ приподнятою другою ногою, въ видѣ кнута (оттого и fouetté, отъ слова fouet—кнутъ) оборачивающейся то вверхъ, то внизъ вокругъ всего движущагося корпуса, едва ли можетъ служить украшеніемъ благороднаго искусства. Эти чисто акробатическія движенія вертящагося волчка вызывали, конечно, бурныя рукоплесканія, но въ исторіи хореографіи исполнительницы этихъ прославленныхъ „фуэте“ доказали только одно, что при терпѣннѣйшей технике танцо-



Ц. Черри.  
(Рис. 380).





П. Ленъяни.

(Рис. 381).

вального, сценическаго искусства можетъ достигнуть результатовъ, даже противныхъ законамъ физики.

Всѣ перечисленныя нами артистки перекочевывали изъ одного города въ Италиі въ другой. Танцовавшая въ ла Скала, какъ получившая аттестатъ зрѣлости, охотно приглашалась на сцены театровъ С. Карло (Неаполь), К. Феличе (Генуя), Пергола (Флоренція), Аполло (Римъ), Феличе (Венеція) и др.

Но общее стремленіе всѣхъ итальянокъ было врываться съ мѣста родины, гдѣ талантъ ихъ оплачивался очень скудно. Обѣтованною для нихъ страной былъ Петроградъ, гдѣ балетъ пользовался особымъ вниманіемъ высшихъ слоевъ общества и гдѣ артисты приглашались за очень крупное вознагражденіе. Большинство изъ названныхъ артистокъ танцевали въ Петроградѣ и Москвѣ; но изъ нихъ только П. Ленъяни, поддерживавшая репутацію „сверхъ-виртуозки“, пользовалась выдающимся успѣхомъ, хотя въ „мимикѣ“ она была очень слаба. Попасть же на сцену Большой Оперы въ Парижѣ считалось высокимъ почетомъ. Въна и Берлинъ были для итальянскихъ балеринъ какъ бы промежуточнымъ этапомъ.

При такомъ составѣ разсыпанныхъ по всему свѣту итальянскихъ прима-балеринъ завершился XIX и начался XX вѣкъ.

Много способствовала развитію техники сценическаго балетнаго искусства учрежденная въ 1813 году танцевальная школа въ Миланѣ, состоявшая при театрѣ ла Скала. Мы уже говорили объ устройствѣ и о значеніи этой школы, поставлявшей первоклассныхъ балеринъ для всѣхъ европейскихъ театровъ.

Славою своею обязана она лицамъ, стоявшимъ во главѣ этой школы. Лучшіе хореграфическіе маэстро по долгу управляли этимъ учрежденіемъ, зорко и внимательно слѣдя за успѣхами преподаванія. Съ основанія, директорами и вмѣстѣ съ тѣмъ учителями танцевъ были: ла Шанель, Гардея, Вилленевъ, Леонъ, Гилле, Рамачина, Гусъ, Разати, Коппини, Блазисъ, Мендесъ, Екатерина Беретта.

Изъ школы ежегодно выпускались артистки вполне подготовленныя для дальнѣйшей артистической карьеры. Изъ нихъ очень многія пріобрѣли себѣ европейскую извѣстность.

Въ 1897 году школа эта закрылась. Извѣстный издатель Сонцоньо оказалъ покровительство обездоленному въ Миланѣ хореграфическому искусству. Балетную труппу, вмѣстѣ со школою, онъ за свой счетъ перевелъ въ лирический театръ; но это продолжалось недолго. Въ дѣло вмѣшались владѣльцы ложъ ла Скала; они завели съ миланскимъ муниципалитетомъ процессъ, доказывая, что городу былъ переданъ театръ только съ условіемъ обязательной поддержки танцевальной школы. Кончилось тѣмъ, что уже въ слѣдующемъ 1898 году, школа была снова водворена на прежнее свое мѣсто, при театрѣ ла Скала, гдѣ и до настоящаго времени продолжаетъ свою дѣятельность.



# БАЛЕТЫ

ВЪ ТЕАТРЪ „ЛА СКАЛА“.

имѣвшіе наибольшій успѣхъ со времени открытія этого театра до конца XIX вѣка.

- |  |  |
|--|--|
| „Агамемнонъ“, Гальцерани 1828.                   | „Камбизъ въ Египтѣ“, Монтичини 1817.             |
| „Аделаида“, Гапри 1830, 47.                      | „Катарина дочь разбойника“, Перро 1847, 53, 63.  |
| „Андромеда и Персей“, Джіойя 1810.               | „Касторъ и Полуксъ“, Тальони 1820.               |
| „Амазонки“, Гапри 1827.                          | „Кенильвортъ“, Джіойя 1823.                      |
| „Анна Московская“, Рота 1823.                    | „Клеопатра“, Рота 1859, 66.                      |
| „Апеллесъ и Кампасла“, Джіойя 1823.              | „Клотильда“, Вигано 1812.                        |
| „Афганскій цвѣтокъ“, Протези 1883.               | „Копелія“, С. Леона 1896.                        |
| „Афганцы“, Пріора 1847.                          | „Корсаръ“, Гальцерани 1826, 42, 51.              |
| „Баязетъ“, Гальцерани 1829.                      | „Красный башмачекъ“, Гасрейтера 1900.            |
| „Беатриче ди Тинда“, 1832.                       | „Леонильда“, П. Тальони 1865, 68.                |
| „Близнецы“, Паллерини 1873, 80.                  | „Лодомскъ“, Франки 1795, 97.                     |
| „Богиня Валгаллы“, Борри 1871.                   | „Лорлей“, Монплезира 1877, 82.                   |
| „Брама“, Монплезиръ 1868, 74.                    | „Любовь“ (Amor), Манцотти 1886, 1912.            |
| „Бракъ неожиданный“, Клерико 1821.               | „Любовь и искусство“, Паллерини 1870.            |
| „Бѣлые и черные, Рота 1853, 63.                  | „Мавры въ Сициліи“, Морозини 1834.               |
| „Вакханалія“, Джіойя 1823, 24.                   | „Маладетта“, Ганзель 1895.                       |
| „Ванхъ и Гамбринусъ“, Протези 1904.              | „Мальвина“, Морозини 1836.                       |
| „Висконти“ (Марго), Кортези 1838.                | „Манонъ Леско“, Казати 1846, 52, 57, 75.         |
| „Велледа“, Рота 1834, 72.                        | „Марія Стюартъ“, Гальцерани 1826.                |
| „Венеціанцы въ Константинополѣ“, Монтичини 1838. | „Маркизантъ“, С. Леонъ 1879, 1901.               |
| „Весталка“, Вигано 1818, 19, 32.                 | „Маскарадъ“, Гапри 1830, 33.                     |
| „Вильгельмъ Телль“, Гапри 1828.                  | „Матильда“, Монтичини 1838.                      |
| „Водоносецъ“, Серафини 1827, 28.                 | „Мессалина“, Данези 1885.                        |
| „Возстаніе въ Серали“, 1839, 45.                 | „Мессинская невѣста“, Гальцерани 1823.           |
| „Волшебная флейта“, Тальони 1828, 33.            | „Мессинскій фарфоръ“, Голлинелли 1902, 1903.     |
| „Габріэлла“, Джіойя 1822, 25, 42.                | „Местъ Венеры“, Вигано 1817.                     |
| „Гамлетъ“, Клерико 1792.                         | „Местъ Діаны“, Монтичини 1838.                   |
| „Гамлетъ“, Гапри 1817.                           | „Мечта художника“, Перро 1844.                   |
| „Гекторъ“, Гальцерани 1837.                      | „Навуходоносоръ“, Кортези 1838.                  |
| „Генераль Колли въ Римѣ“, Лефевра 1797.          | „Надилла“, Казати 1850.                          |
| „Гитана“, Ф. Тальони 1842.                       | „Нарциссъ и Грація“, Росси 1820.                 |
| „Геній воздуха“, Морозини 1851.                  | „Блудный сынъ“, Борри 1873, 76, 82.              |
| „Гораціи и Куріаціи“, Фабри 1811.                | „Нелли“, Протези 1868.                           |
| „Гр. М. Кристо“, Рота 1856, 57.                  | „Неронъ“, Паллерини 1877.                        |
| „Гр. Эгмонтъ“, Рота 1861, 65.                    | „Нимфа Изея“, Ф. Тальони 1842.                   |
| „Гретхенъ“, Данези 1885, 93.                     | „Ніобея“, Джіойя 1816.                           |
| „Дай Синъ“, Протези 1891, 96.                    | „Ніобея“, Гусса 1841.                            |
| „Два лицетра“, Калуци 1855.                      | „Новый Пигмаліонъ“, Лефевръ 1807.                |
| „Девадази“, Монплезира 1866, 67, 90.             | „Новый Пигмаліонъ“, Вигано 1813.                 |
| „Дедалъ“, Вигано 1813.                           | „Нума Помпилій“, Вигано 1815.                    |
| „Дирцея“, Гапри 1826.                            | „Одетта“, Перро 1847.                            |
| „Діонора“, Пріора 1847.                          | „Октавій въ Египтѣ“, Гальцерани 1829.            |
| „Донъ-Нихотъ“, Милтона 1845.                     | „Октавія“, Джіойя 1823.                          |
| „Донъ Цезарь де Базано“, Пенко 1856, 61.         | „Осада Калъ“, Гапри 1837.                        |
| „Дочь Эдуарда“, Кортези 1838.                    | „Островъ любви“, Монплезира 1861, 66.            |
| „Екатерина II“, Монтичини 1839.                  | „Отелло“, Вигано 1818, 26.                       |
| „Жизель“, Коралли 1843, 44, 45, 49.              | „Пажі герцога Вандомскаго“, Омера 1822.          |
| „Замокъ духовъ“, Гапри 1817, 23.                 | „Послѣдній день Мессалунговъ“, Кортези 1836, 62. |
| „Зоя“, Джіойя 1823.                              | „Послѣдній день Помпей“, Анжіоліни 1813.         |
| „Инеса ди Кастръ“, Кортези 1831.                 | „Послѣдній день Висконти“, Гальцерани 1839.      |
| „Іоанна д'Ариъ“, Вигано 1826.                    | „Покореніе Малакки“, Тальони 1820.               |
| „Іоланда“, Ландини 1810.                         | „Приключенія на Карнавалѣ“, Борри, 1859, 60, 66. |
| „Камарго“, Монплезира 1868.                      | „Прометей“, Вигано 1813, 44.                     |



„Псаметихъ“, Вигано 1817, 30.  
 „Путешествіе на любви“, Монтичини 1839, 43, 48.  
 „Роза“, Казати 1851, 53, 60. 62.  
 „Роза любви“, Манцотти 1899.  
 „Рекрутскій наборъ“, Гальцерани 1830, 40, 44, 58.  
 „Республиканскіе патриоты“, Росси 1791.  
 „Ролла“, Манцотти 1876, 77, 1903.  
 „Родольфъ“, Борро 1858, 59, 69, 79.  
 „Романовъ“, С. Тальони 1837, 40.  
 „Сарданапаль“, Казати 1846.  
 „Сарданапаль“, П. Тальони 1867.  
 „Свадьба Фигаро“, Джіойя 1814, 23.  
 „Своеправная жена“, Мазилъе 1846, 51, 55, 65.  
 „Сезострисъ“, С. Тальони 1824, 69.  
 „Сила любви“, Монтичини 1800, 1804.  
 „Сильвія“, Мерантъ 1895.  
 „Сильфида“, Гапри 1828.  
 „Сильфида“, Ф. Тальони 1841, 48.  
 „Сирена“, Монплезира 1872.  
 „Сіеба“, Манцотти 1879, 81, 82, 1900.  
 „Скоморохъ“, Казати 1852.  
 „Смерть Гектора“, Клерико 1821.  
 „Соломонъ II“, Анжіюлини 1781, 82, 96, 1805.  
 „Сонъ въ лѣтнюю ночь“, Казати 1855, 56, 64.  
 „Спящая красавица“, М. Петина 1896.

„Спортъ“, Манцотти 1879, 1906.  
 „Строньера“, Монтичини 1835.  
 „Стрѣльцы“, Вигано 1812.  
 „Стѣверная Семирамида“, Монплезира 1869.  
 „Тамерланъ“, Джіойя 1816.  
 „Танцовальныя сказки“ (Tanzmärchen), Гас-  
 рейтера 1894.  
 „Танцоманія“, Коралли 1815.  
 „Теа, богиня цвѣтовъ“, П. Тальони 1869.  
 „Телеманъ“, Джіойя 1814.  
 „Титаны“, Вигано 1819, 20.  
 „Тщетная предосторожность“, Добервали 1880.  
 „Ундины“, Паллерини 1869, 70.  
 „Фаустъ“, Перро 1848, 49.  
 „Федра“, Вилла 1842.  
 „Фея куколь“, Гасрейтера 1893, 1904.  
 „Фіамелла“, Борри 1866.  
 „Фликъ и Флокъ“, П. Тальони, 1862, 65, 84.  
 „Цвѣтокъ съ Арио“, Паллерини 1862.  
 „Цезарь въ Египтѣ“, Джіойя 1809, 16.  
 „Чингисъ ханъ“, Гапри 1828.  
 „Талимо“ (Господинъ), Гальцерони 1834, 37.  
 „Эксцельсіоръ“, Манцотти 1881, 83, 88, 94.  
 „Элинора“, Тальони 1862, 78.  
 „Эсмеральда“, Перро 1845, 49, 54, 65.

Большія балетныя труппы содержались почти во всѣхъ городахъ Италіи. Всюду были любимы балетныя зрѣлища и вездѣ давались крупныя хореграфическія произведенія. Для примѣра приведемъ списокъ балетовъ, которые давались въ Венеціи съ перваго года (1792 г.) открытія въ немъ большого театра „Fenice“. Долгое время тамъ главенствовалъ управлявшій балетомъ хореграфъ Вигано.

1792.—„Guilio Sabino“, соч. Вигано.  
 1793.—„Serene principessa di Tebe“, соч. Вигано;  
 „Тщетная предосторожность“, соч. Добервали;  
 „La conquista del Vello d'oro“, соч. Клерико.  
 1794.—„Le Furie d'Oreste“, соч. Вигано; „Ан-  
 дремеда и Персей“, соч. Вигано.  
 1795.—„Диана и Эндиміонъ“, соч. Вигано; „Athos  
 ed Enea“, „Принюшеніе Амуру“, соч. Дюкенэ.  
 1796.—„Raimondo e Clerico“ и друг., соч. Дю-  
 кенэ; „Odervik“, соч. Панціери.  
 1797.—„Cha-Gean in Dels“, „Lodoviska“, соч.  
 Панціери; „Британикъ и Неронъ“, „Земира и  
 Азортъ“, соч. Клерико.  
 1798 и 1799.—Балеты соч. Панціери „Kildar“ и др.  
 1800.—„Ladislao“, соч. Гримальди; „La forza  
 del Geno“, соч. Джіонани.  
 1801—1802.—„Alessio di Viarka“, соч. Пан-  
 ціери; „Смерть Клеопатры“, соч. Клерико.  
 1803.—„Смерть Аттилы“, соч. Анжіюлини.

Въ періодъ съ 1804 до 1835 годовъ ставились  
 разнообразныя по содержанію балеты хорегра-  
 фовъ Гальцерани, А. Кортези, Джіойя, Кортези  
 и Монтичини.

1836.—„Le conte Pini“, соч. Самененго  
 (т. Бруньони).

Затѣмъ, до окончанія вѣка давались на сценѣ театра „Fenice“ балеты Борри, Монплезира, Рома,  
 Павла Тальони. Ничего новаго не ставилось. Крупныя, имѣвшія наибольшій успѣхъ хореграфическія  
 произведенія переносились преимущественно съ миланской сцены.

1837—1838.—Поставленъ рядъ неудачныхъ  
 балетовъ соч. Вріюля.

Начиная съ 1843 года въ Венеціи танцовали  
 всѣ итальянскія знаменитости.

1843—1844.—„Жизель“, танцовала Фицъ-  
 Джемсъ.

1844—1845.—„La Fontana d'amore“, соч. Коп-  
 пини (танцовала Фицъ-Джемсъ); „Il lago de fate“  
 (танцовали Ф. Черрито и С. Леопъ).

1845—1846.—„Esmeralda“, соч. Перро и „La  
 bella fenciulla“, соч. Го (танцовала Ф. Эльслеръ).

1846—1847.—„Джинси“ (танцовала Л. Гранъ);  
 „Своеправная жена“ и „Дочь цвѣтовъ“.

1847—1848.—„Il flibustieri“, соч. Гальцерани;  
 „Полькоманія“ (танцовала Ф. Черрито).

1849—1850—1851.—„Эсмеральда“, „Зелія“ (тан-  
 цовала Майвудъ).

1851—1852.—„Hermosa o la Danzatrice“, „Il  
 prestigiatore“, соч. Блазиса (танцовала С. Фуоко).

1854—1855.—„Il Ginocatore“, „Delia“, „Un fallo“,  
 соч. Рота (танцовала Феррарисъ).

1855—1856.—„Lucilla“ и др., соч. Рота (танцо-  
 вала Пюнкетъ).

1856.—„La rosiero“, соч. Казати (танцовала  
 Приора).





## БАЛЕТЪ ВЪ ВѢНѢ.

XXVIII.

Вѣнскій балетъ послѣ Новерра.—Вліяніе на вѣнскій балетъ Тальони и Эльслеръ.—Балетмейстеръ Гверра.—Его балеты.—Хореграфы Каррей, Голиелли, Каронъ, С. Леонъ и др.—Балетный персоналъ 1848 года.—Труппа Вейеръ.—Открытіе новаго зданія оперы.—Балетъ „Вѣнскіе вальсы“.—Танцовщица Адель.—Хореграфы Борри и Телле.—Гасрейтеръ.—Танцовщицы Кукки, Сироини.—Балетный персоналъ въ концѣ XIX вѣка.—Балерина Л. Лешеръ.—Танцевальная школа въ Вѣнѣ.



ВѢНУ называютъ маленькимъ Парижемъ. Это веселый городъ, въ которомъ любовь къ танцамъ очень развита, потому и сценическая хореграфія пользуется большимъ вниманіемъ. Въ Вѣнѣ, окутанной прелестью „вальса“, танцы—это страсть, это искусство, это культъ.

Вѣнскій балетъ въ XIX вѣкѣ прошелъ тѣ же стадіи, какъ и парижскій. Развитію этого искусства много содѣйствовало, какъ мы уже говорили, долгое пребываніе въ Вѣнѣ балетнаго реформатора Новерра, основавшаго танцевальную школу, воспитанницы которой составляли балетный персоналъ при придворномъ оперномъ театрѣ.

Отбылъ Новерръ, и благодаря этому любимцу Вѣны, культъ мимико-пластическихъ представленій съ самаго начала XIX столѣтія получилъ прочную основу въ столицѣ австрійской Имперіи.

Новое теченіе въ хореграфіи, навѣянное реформами Новерра, захватило также и вѣнскую балетную сцену. Царившій въ прошедшемъ вѣкѣ медленный, соразмѣренный менуэтъ пересталъ правиться. Начали предъявлять требованія постановки болѣе оживленныхъ танцевъ. Хотя и живописные, но холодные балеты XVIII столѣтія отживали свой вѣкъ. Появилась „великая“ Марія Тальони, и сразу создався новый стиль въ области хореграфіи. Въ двадцатыхъ годахъ будущая „Сильфида“ начинала свою карьеру въ Вѣнѣ и при видѣ ея танцевъ громко говорили о прогрессѣ въ балетѣ и о его новыхъ формахъ.

Переходъ элементовъ греческой мифологіи въ царство „романтизма“ было довольно ярко отмѣчено и въ Вѣнѣ, гдѣ строго слѣдили за успѣхомъ хореграфіи въ другихъ странахъ. Эллинскихъ и римскихъ героевъ замѣнили элементы, щедро разсыпанные въ сѣверныхъ сагахъ и славянскихъ сказаніяхъ. Для нихъ потребовалась новая постановка балетовъ, примѣненная и въ Вѣнѣ съ такимъ же успѣхомъ, какъ и на парижской сценѣ.





Балетмейстеръ Гверра.

(Рис. 382).

Прежніе „сольные“ танцы, холодно-степеннаго характера теряли свое бывшее значеніе. Ихъ замѣнили формы съ широкимъ размахомъ, создавшія въ ихъ совокупности новый танцевальный стиль.

Послѣ Тальони появилась Ф. Эльслеръ, считавшая Вѣну своимъ роднымъ городомъ. Покинувши сцену, она поселилась въ Вѣнѣ, гдѣ и скончалась. За нею слѣдомъ въ Вѣнѣ танцовали всѣ крупнѣйшія звѣзды хореографин: Ф. Черрито, К. Гриси, Феррарисъ и другія. Онѣ исполняли въ Вѣнѣ лучшія роли своего репертуара.

По поводу ангажемента Ф. Черрито дирекціей вѣнскаго театра была, въ 1851 году, возбуждена продолжительная переписка, въ которой принималъ участіе посолъ Эстергази. Провѣрялось свидѣтельство о болѣзни балерины, заявившей, что она не можетъ пріѣхать въ Вѣну. По справкамъ же оказалось, что въ этомъ году Черрито развелась съ своимъ мужемъ С. Леономъ. Она сошлась съ испанскимъ маркизомъ Б. и находилась въ интересномъ положеніи и потому пріѣхать въ Вѣну была не въ состояніи.

Причина отказа была признана уважительною и на мѣсто Черрито была приглашена изъ Флоренціи А. Боскетти, о скорѣйшемъ пріѣздѣ которой въ Вѣну была также возбуждена дипломатическая переписка.

Послѣ отъѣзда названныхъ знаменитостей, балетный репертуаръ не могъ похвастаться какими либо новинками. Не сходила со сцены вѣчно юная „Жизелъ“. Прекрасную же репутацію вѣнской сцены поддерживалъ въ это время искусный хореографъ Антоній Гверра, составившій себѣ довольно крупное имя среди балетмейстеровъ его эпохи (Рис. 382). Гверра началъ свою карьеру въ Неаполѣ, гдѣ онъ дебютировалъ на театрѣ С. Карло въ балетѣ Доберваля „Тщетная предосторожность“, поставленномъ подъ руководствомъ бывшаго въ то время директоромъ театра, парижскаго танцовщика Дюпора. Гверра имѣлъ колоссальный успѣхъ въ сочиненномъ имъ „pas de cinq“. Его даже прозвали маленькимъ Дюпоромъ. Какъ танцовщикъ онъ былъ изященъ, корректенъ и дѣлалъ поразительные пируэты. Изъ Неаполя Гверра былъ командированъ въ Вѣну, гдѣ онъ поставилъ первое свое хореографическое произведеніе „Первый мореплаватель“. Вернувшись въ Неаполь, Гверра поставилъ тамъ еще два балета „Volvicoff“ и „Giustizia e clemenza“. Не смотря на значительный успѣхъ этихъ балетовъ, Гверра стремился попасть въ Парижъ, гдѣ ему удалось быть партнеромъ Тальони въ балетѣ „Дѣва Дуная“. Дебютъ его, однако, прошелъ незамѣченнымъ и Гверра на-



Балетмейстеръ Голиелли.

Клод. Кукки и Фрапаръ.

(Изъ балета „Luliska“, соч. Голиелли).

(Рис. 383).

правился въ Лондонъ, гдѣ имъ поставленъ рядъ балетовъ, изъ которыхъ „Озеро волшебницъ“, съ Ф. Черрито въ главной роли, пользовалось громаднымъ успѣхомъ.

Неудачная постановка имъ въ парижской Большой Оперѣ балета „Могикане“ вынудила его покинуть Парижъ и переселиться въ Вѣну. Тутъ, съ 1842 года онъ оставался балетмейстеромъ до конца дней своихъ, т. е. до 1846 года. Скончался очень молодымъ. Ему было только 36 лѣтъ. Характеръ таланта Гверра походилъ на французскихъ хореографовъ. Во время своего пребыванія въ Парижѣ,



онъ присмотрѣлся къ изящной постановкѣ балетовъ въ Большой Оперѣ и усвоилъ себѣ красивую манеру сочиненія классическихъ танцевъ.

Въ продолженіе своей кратковременной дѣятельности, Гверра преимущественно занимался новою постановкою уже извѣстныхъ балетовъ, сочиненныхъ другими хореграфами: „Гитана“, „Озеро волшебницъ“ и друг. Изъ самостоятельныхъ его балетовъ, лучшимъ былъ „Анжелика“. Кромѣ того, въ Вѣнѣ имъ поставлены, „Нанкинъ“, „Манфредъ“ и „Фортуна“.

Ходъ развитія хореграфіи въ XIX вѣкѣ въ Вѣнѣ можно подраздѣлить на два періода: съ начала столѣтія до 1848 года и затѣмъ до конца вѣка.

Въ первой половинѣ, какъ мы уже говорили, блестяли на этой сценѣ крупнѣйшія звѣзды хореграфическаго небосклона. Балетмейстерами были Антоніо Гверра, Г. Каррей, Д. Голлиелли, Каропъ, Кароли, С. Леонъ, I. Во, Л. Фрапаръ и Ю. Присъ. Голлиелли больше двадцати лѣтъ оставался на вѣнской сценѣ (1836—1859 г.) и за это время сочинилъ нѣсколько небольшихъ балетовъ, а также очень много отдѣльных танцевъ (Рис. 383).

Что же касается балетнаго персонала, то онъ былъ очень многочислененъ. Всемирно извѣстныя балерины, о которыхъ мы говорили уже довольно подробно, всѣ безъ исключенія танцевали на вѣнской сценѣ съ неменьшимъ успѣхомъ, чѣмъ и въ другихъ крупныхъ центрахъ. Повторяться считаемъ излишнимъ. Полагаемъ достаточнымъ привести въ краткихъ чертахъ характеристику примабалеринъ и нѣкоторыхъ вѣнскихъ солистокъ, украшавшихъ придворную въ Кертнерторътеатрѣ сцену до 1848 г.

Вѣнская печать любила прибѣгать къ такому „выразительному“ способу опредѣленія талантовъ.

*Ф. Эльслеръ*—идеаль танцевъ.

*Т. Эльслеръ* (ея старшая сестра)—танцующій великанъ.

*Герминія Эльслеръ* (двоюродная ихъ сестра)—интересная мечтательница.

*Э. Шланцовская*—стальные нервы.

*Ф. Черрито*—картина красоты.

*К. Гризи*—изящная

*Марія Тальони* (старшая) — олицетвореніе воздушности и пластики въ высшей степени.

*Э. Базегъ*—прекрасно сложенная.

*Ж. Дансъ*—спокойная грація.

*Г. Бланжи*—эфирная.

*А. Скрибани*—ходульная танцовщица.

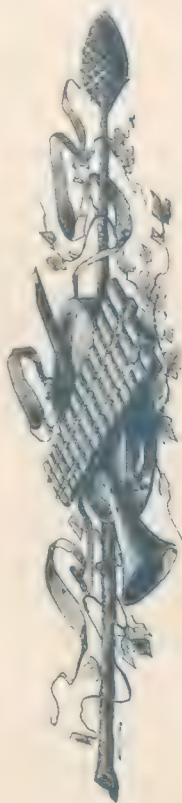
*М. Розье*—роскошная баядерка.

*Л. Брусси*—быстрая.

*Т. Жюстъ*—солидная техника.

*К. Леинзитъ*—величина соединенная съ силою.

*Иелла* (баронесса Сакенъ) — поэтически пуховая.



*Марія Тальони* (младшая) — здоровая красота.

*Э. Белогонъ* — дьявольски естественна.

*А. Феррарисъ* — порхающая.

*А. Майвудъ* — танцовщица на канатѣ.

*К. Ланнеръ* — вихрь.

*Ф. Шерцеръ* — красота въ прозѣ.

*И. Флеръ* — увядшій цвѣтокъ.

*О. Приора* — одалиска.

*Э. Бурнонвилъ* — газель.

*Л. Гранъ* — античная величина.

*П. Газенхунъ* — проза.

*К. Дитрихъ* — гордая.

*В. Лезренъ* — гуттаперчевая.

*А. Левассеръ* — южный огонь.

*Ж. Салоба* — женская грація съ мужской силою.

*Э. Роль* — гротескъ.

*П. Риччи* — меланхолія.

*А. Миллернекъ* — легкая прыгунья.

*К. Кукки* — недостижимая храбрость.

*К. Фридбергъ* — грѣховная красота.

Послѣ смерти Гверра, балетъ въ Вѣнѣ началъ приходить въ упадокъ. Это сознавали и въ вѣнской печати. Говорили, что со второй половины XIX вѣка изъ вѣнскаго балета „упорхнуло искусство“. Послѣ Ф. Эльслеръ, которую жители Вѣны считали „своею род-





Балетмейстеръ Борри.  
(Редова полька: г. Фрапаръ и г-жа Риччи и Биеино).  
(Рис. 384).

ною“, танцовавшею „то Гете, то Бетховена“, въ вѣнскомъ балетѣ были дѣйствительно талантливыя солистки, но имъ ходу не давали, приглашая прима-балеринъ извнѣ. Это была одною изъ важныхъ причинъ, почему вѣнская школа не дала ни одной первоклассной артистки. Между тѣмъ изъ числа солистокъ были очень талантливыя, какъ на примѣръ Берта Линда, Серале, стальныя поски которой неоднократно прославлялись печатью.

Къ концу первой половины XIX вѣка въ вѣнскомъ балетѣ стало замѣтно увлеченіе красивыми обстановками. Видимо уклонялись отъ чистаго облагороженнаго искусства. Забыты были эльфы, нимфы, чародѣйки; въ пренебреженіи остались и сюжеты изъ реальной жизни. Романтизмъ съ его блестящими сказаніями былъ признанъ непригоднымъ матеріаломъ для балетной сцены и взамѣнъ всего этого балетмейстеръ Борри ввелъ на вѣнскую сцену новый, еще не испробованный родъ балетнаго зрѣлища: была поставлена, названная балетомъ, пьеса „Карнавальныя приключенія въ Парижѣ“. Содержаніе этого произведенія заключалось въ веселыхъ похожденияхъ парижскихъ студентовъ

и приказчиковъ съ ихъ возлюбленными гризетками и лоретками. Этотъ балетъ съ веселой музыкой Шребингера имѣлъ громаднѣйшій успѣхъ. Его давали болѣе 200 разъ къ ряду. Поставленный на той же сценѣ въ 1858 году Вагнеровскій „Лоэнгринъ“ посѣщался не такъ усердно, какъ это лишнее смысла „приключеніе“.

Мы отмѣчаемъ постановку сценъ изъ парижской жизни, потому что она вызвала въ печати полемику, относительно пригодности включенія въ кругъ хореграфическихъ представлений сценъ изъ современной общественной жизни, обязывавшихъ исполнителей появляться на сценѣ въ современныхъ костюмахъ—во фракахъ и пиджакахъ.

Большинство театралныхъ критиковъ высказалось въ томъ смыслѣ, что танцовать кордебалетные „balabile“ во фракахъ съ развѣвающимися фалдами смѣшно; еще страннѣе видѣть одѣтыхъ въ длинныя домашнія юбки танцовщицъ, дѣлающихъ туры на пуантахъ. . . . Успѣхъ же студенческихъ приключеній вызвалъ нѣкоторое порицаніе всей хореграфической классической школы. „Давайте намъ въ балетахъ мимику, переплетенную съ характерными, національными танцами, не нужно никакихъ „аттитюдовъ“ и „группъ“ съ акробатическими упражненіями!“

Такіе выкрики въ печати не оказали, однако, ни малѣйшаго вліянія на дальнѣйшее движеніе хореграфіи въ Вѣнѣ. „Приключенія“ оказались явленіемъ единичнымъ, не имѣвшимъ послѣдователей, и балетный репертуаръ вошелъ въ свое прежнее русло. Продолжали ставить такъ называемые классическіе балеты, перенесенные съ другихъ европейскихъ сценъ. Были поставлены „Пять чувствъ“ соч. Мазилье (1850 г.), „Фаустъ“ соч. Перро (1851 г.), „Манонъ Леско“, соч. Голишелли (1852 г.) и др. Кромѣ того, были поставлены „Сатанилла“ и „Два вора“, комическій балетъ, облетѣвшій всю Европу и имѣвшій вездѣ большой успѣхъ.

Въ это же время на вѣнской сценѣ пользовалась нѣкоторымъ успѣхомъ женщина-балетмейстеръ Жозефина Вейсъ съ ея труппою малолѣтнихъ танцовщицъ. Труппа эта, какъ мы уже говорили, странствовала по всей Европѣ и вездѣ признано было, что она не подходила къ большой балетной сценѣ, а самое приличное мѣсто ей было бы на подмосткахъ театровъ „Варьете“, гдѣ показываются всевозможные курьезы.



Въ 1869 году послѣдовало открытіе вновь построеннаго грандіознаго зданія Придворной Оперы, перенесенной сюда изъ Кертнерторъ театра. Новое зданіе оказало большое вліяніе на судьбу вѣнскаго балета.

Громадная сцена и превосходныя машины много способствовали блеску, пышности и разнообразію сценическихъ картинъ въ хореграфическихъ постановкахъ. Большая сцена дала возможность ввести въ дѣйствіе

большое число лицъ, которыми балетмейстеръ могъ широко и свободно распоряжаться при постановкѣ балетныхъ группъ. Балетные спектакли невольно должны были гармонически соответствовать той роскошной рамкѣ, въ которую они были перенесены.

Открыли театр оперою „Донъ Жуанъ“ и только черезъ мѣсяцъ балетная труппа предстала передъ публикой въ роскошнѣйшей обстановкѣ новаго балета временно приглашеннаго изъ Берлина балетмейстера П. Тальони „Сардананаль“, имѣвшаго успѣхъ, благодаря громаднымъ затратамъ на декорации и костюмы.

Въ восьмидесятыхъ годахъ на вѣнской сценѣ преобладали произведенія, имѣвшія характеръ помпезныхъ феерій, въ которыхъ романтика былыхъ временъ перемѣшалась съ переживаніями и настроеніями реальной жизни. Поставлены были „Эксцельзюръ“, „Фея куколъ“, „Солнце и Земля“ а также и граціозное воплощеніе вѣнскаго народнаго духа въ балетѣ „Вѣнскіе вальсы“—рядъ историко-жанровыхъ картинъ, не лишенныхъ романтическаго ореола, органически расцвѣтавшаго въ вѣнской музыкѣ.

Танцы въ этихъ балетахъ имѣли мало самостоятельнаго значенія. Для балерины имѣлись только одни „вставные“ классическіе номера, въ которыхъ она могла блеснуть своею виртуозностью, но не своею индивидуальностью. Такое эстетическое явленіе въ балетѣ, какъ вѣнская балерина Екатерина Абель, должна была съ ея мимическимъ дарованіемъ искать благодарныхъ для себя задачъ не въ балетѣ, а въ операхъ, какъ напри-



К. Куки въ балетѣ „Сатанилла“.  
(Рис. 386).



Балетмейстеръ Гасрейтеръ и его ученицы.  
(Рис. 385).

мѣръ въ „Фенеллѣ“. Такъ и для Луи Фрапара, который былъ одновременно и хорошимъ танцовщикомъ и прекраснымъ мимистомъ, наиболѣе благодарная роль нашлась въ одномъ только балетѣ-сказкѣ соч. Форстера „Der Spielmann“.

Такимъ образомъ, царившіе на вѣнской сценѣ балеты не дали хореграфіи ни одного новаго штриха.

Сцена эта совсѣмъ не заботилась объ искусствѣ. Она преслѣдовала исключительно меркантильныя цѣли. При постановкѣ новыхъ произведеній, думали только объ одномъ—о сборахъ. Между тѣмъ, въ распоряженіи опернаго театра находился превосходный матеріалъ, который дѣйствительно могъ бы оказать громадную услугу хореграфіи. Въ вѣнскомъ балетѣ имѣлись всѣ элементы, необходимые для хореграфическаго творчества.

Начиная со второй половины XIX вѣка, во главѣ вѣнскаго балета прошелъ цѣлый рядъ



балетмейстеровъ. Были и нѣмцы; но ни одинъ изъ нихъ не составилъ себѣ крупнаго имени.

Сначала имѣлъ успѣхъ итальянецъ Борри. Его балеты „Карнавальные приключенія“ и „Фіамелла“ по долгу не сходили съ репертуара. „Фіамелла или ночь въ аду“ обошлась дирекціи очень дорого. Изъ Милана было выписано 380 костюмовъ, за которые было уплачено 7000 гульденовъ. Но сдѣланныя затраты не оправдали ожиданій Борри. поставилъ еще балетъ „Газелла“ для талантливой балерины Поккини, про которую вѣнцы говорили, что она соткана изъ „нѣжной улыбки“. Борри умеръ въ Миланѣ въ 1844 г. Его замѣстилъ бывшій балетнымъ режиссеромъ Голиелли. Своего собственнаго онъ ничего замѣчательнаго не создалъ, ему поручалась только постановка пользовавшихся въ Европѣ извѣстностью балетовъ другихъ балетмейстеровъ. Между прочимъ, имъ поставленъ балетъ „Мапонтъ Леско“ (Рис. 384).

Его преемникомъ былъ Телле, также бывшій режиссеръ, познакомившій вѣнскую публику съ массою новинокъ. Творчество этого балетмейстера было не блестяще; это былъ совершенно заурядный хореграфъ, которому можно поставить въ заслугу то, что онъ во многомъ подражалъ балетмейстеру П. Тальони, пріѣзжавшему изъ Берлина для

постановки своихъ балетовъ „Фликъ и Флокъ“, „Эллиноръ“, „Фантаска“ и друг. Телле поставилъ въ переработанномъ имъ видѣ „Пигмаліона“, „Melusine“, „Spielmann“ и др.



Въ послѣдней четверти XIX вѣка полновластнымъ балетмейстеромъ и управляющимъ танцевальною при театрѣ школою былъ нѣмецъ Іосифъ Гасрейтеръ. (Рис. 385). Изъ приложеннаго перечня балетовъ, поставленныхъ на вѣнской придворной

сценѣ, видно, что Гасрейтеръ ежегодно ставилъ большія хореграфическія произведенія, но всѣ они, кромѣ Вѣны, нигдѣ не видали свѣта рампы и хореграфъ этотъ можетъ служить только образчикомъ трудоспособности. Авторское творчество его

И. Сирони въ разныхъ роляхъ.  
(Рис. 387).





И. Сирони.  
(Рис. 388).

было чисто подражательное. Не смотря на это, Гасрейтеръ былъ очень любимъ въ Вѣнѣ; имъ поставленъ цѣлый рядъ произведений, имѣвшихъ крупный успѣхъ. Его балеты „Фея куколъ“, „Солнце и земля“, „Золотыя сказки“ и друг. по долгу держались на репертуарѣ. Успѣху Гасрейтера много способствовалъ его постоянный сотрудник—составитель программъ для балетовъ Францъ Гауль, отличавшійся умѣніемъ приурочить къ сценѣ свои фантастическіе сюжеты.

Изъ числа прима-балеринъ второй половины XIX вѣка самое продолжительное время пробыла въ Вѣнѣ итальянка Кукки (1857—1868 г.). Въ теченіи болѣе десяти лѣтъ, она исполнила очень много ролей, предпочитая, однако, появляться въ балетахъ стараго репертуара. Въ новыхъ же балетахъ она ни одной роли не выдвинула, можетъ быть и потому, что балеты эти были крайне безцвѣтны. Излюбленнымъ ея балетомъ былъ „Сатанилла“. (Рис. 386).

Виднымъ успѣхомъ за это время пользовалась приглашенная на гастроли Марія Тальони-младшая, каждое появленіе которой сопровождалось шумными оваціями \*).

Въ восьмидесятыхъ годахъ, въ теченіи трехъ лѣтъ прима-балериною состояла В. Сильвіони, плѣнявшая вѣнцевъ своею красотою и безспорнымъ талантомъ.

Въ концѣ XIX вѣка пользовалась еще любовью публики приглашенная изъ Милана танцовщица Ирена Сирони. Сначала она дебютировала въ двухъ „pas de deux“—„Золото и серебро“ и „Черное и бѣлое“. Она такъ понравилась, что съ нею былъ заключенъ контрактъ и на слѣдующій годъ.

Ирена Сирони была воспитанницей Миланской при ла Скала школы, гдѣ ей давали уроки Ц. Коппини.

Несчастный случай способствовалъ ей „сдѣлаться извѣстностью“. Въ дѣтствѣ она отморозила себѣ ноги и, по совѣту доктора, для ихъ излеченія поступила въ школу для ежедневныхъ упражненій. Лечение „танцами“ не только принесло пользу, но создало изъ Сирони прекрасную прима-балерину.

Начала Сирони свою карьеру въ Миланѣ, въ балетѣ „Эксцельзюръ“, гдѣ она прошла всѣ ступени „просвѣщенія“, начиная съ маленькаго барабанщика въ восточномъ „balabile“ и кончая высшею ступенью „цивилизациі“.

Послѣ Милана, Сирони танцевала въ Римѣ, Флоренціи, Туринѣ и наконецъ попала въ Вѣну.

Про дебютъ Сирони въ вѣнскихъ газетахъ были помѣщены очень лестные отзывы: „Красивая блондинка Сирони выпорхнула на сцену, и послѣ перваго ея граціознаго и увѣреннаго прыжка можно было безошибочно сказать, что это первоклассная артистка“. (Рис. 387 и 388).

Въ Вѣнѣ, Сирони исполнила главныя



С. Черри и Штролендорфъ.  
(Рис. 389).

\*) О ней скажемъ въ главѣ о берлинскомъ балетѣ.





Гедвига Шлегеръ.  
(1872—1883).

(Рис. 390).

Репертуаръ Сирони былъ старый, заѣзженный; она покинула Вѣну, потому что, по ея словамъ, ей давали мало работы. Ея преемница итальянка Сесилія Черри была занята въ вѣнскомъ балетѣ еще меньше. Ей приходилось танцовать отдѣльные „pas de deux“, то съ кавалерами, то съ второстепенными танцовщицами (рис. 389).

Во время пребыванія въ Вѣнѣ П. Тальони, онъ обратилъ вниманіе на интересную солистку Гедвигу Шлегеръ, которой въ балетѣ „Фликъ и Флокъ“ онъ далъ видное мѣсто. Артистка эта въ pas de deux съ Франпаромъ (рис. 390) имѣла блестящій успѣхъ и затѣмъ ей поручались видныя роли и въ другихъ балетахъ. Она вышла замужъ за богача Лихтенфельса.

Изъ мужского персонала, въ концѣ XIX вѣка, выдѣлялся прекрасный мимическій артистъ Карлъ Годлевскій, который благодаря постановкѣ балетовъ-феерій не находилъ также достаточнаго примѣненія своему таланту. Выступалъ онъ часто въ роли „Вертрама“ въ балетѣ „Два вора“.

Приводимъ списокъ выдающихся солистокъ Вѣнской Придворной Оперы второй половины столѣтія. Аттестаціи сдѣланы вѣнскими газетами.

*Э. Аллешъ*—красивая.  
*П. Байцъ*—мила до мелочей.  
*Л. Бальсбо*—холодная итальянка.  
*А. Бессонъ*—кукла на носкахъ.  
*Э. Браумъ*—безъ печали.  
*Л. Серапе*—стальной носокъ.  
*Э. Доре*—полезность.  
*Г. Эрихъ*—вѣнскій шикъ.  
*А. Хаусе*—мягкая.  
*Г. Хлункъ*—дикая роза.  
*Б. Коннеръ*—красивыя ноги.  
*А. Якиъ*—дивная техника.  
*Б. Линда*—грація.  
*Л. Лошеръ*—танцующая математика.  
*М. Лица*—скандированная проза.  
*Г. Маутнеръ*—порхающая.  
*Э. Шисвальдъ*—незабудка-оптомъ.  
*Гедв. Шлегеръ*—ученица Эльслеръ.  
*И. Телле*—пальма изъ зимняго сада.

*С. Верже*—крѣпконогая.  
*А. Вильдоокъ*—испанскій гранатный цвѣтокъ.  
*К. Абель*—благородная богиня свѣта.  
*В. Ратнеръ*—породистая.  
*Сальвиона*—красиво-гордая.  
*Кам. Паллиеро*—прекрасная мимистка.  
*Э. Гразелла*—смѣющаяся радость.  
*Шрейтеръ*—кукла съ льняными волосами.  
*К. Краусъ*—лунный цвѣтокъ.  
*Герцогсберъ*—глаза голубые.  
*А. Бинеръ*—первоцвѣтъ.  
*М. Шлейницеръ*—вся прелесть.  
*Г. Гетенсъ*—модель для живописца.  
Портреты нѣкоторыхъ изъ нихъ прилагаются. (Рис. 391).



БАЛЕТЪ ВЪ ВѢНѢ.



ВѢНСКІЯ ТАНЦОВЩИЦЫ 1860—1900 Г.Г.

1) Ф. Велль. 2) К. Пагліеро. 3) Грацелли. 4) Ж. Шрейтеръ. 5) Крауссъ. 6) (большая) Л. Серале. 7) Б. Консеръ. 8) Герцгоферъ. 9) А. Бинеръ. 10) Шисвальдъ. 11) Ратнеръ. 12) Шлейцеръ. 13) Гетенсъ.

(Рис. 391).



Въ серединѣ вѣка оклады жалованья постоянной балетной труппы въ Вѣнѣ были не особенно крупные. Получали: прима-балерина Е. Беллонъ—4.500 фр. Солисты (1-я танцовщицы) К. Кроша—2.400 фр., К. Ланнеръ—1.500 фр. Вторая танцовщица Жюсть—680 фр. Корифейки получали по 600 фр. Режиссеръ Голиселли—840 фр. Балетмейстеръ П. Борри—4000 фр. Первый же танцовщикъ Г. Карэй—4.800 фр. Окладъ мимическихъ артистовъ былъ очень ограниченный—отъ 700 фр. даже до 180 фр. въ годъ.

Большинство поименованныхъ солистокъ служили украшеніемъ вѣнской сцены, но трудно имъ было достигнуть „повышенія“. Онѣ всю свою карьеру оставались на второстепенныхъ мѣстахъ. Дирекція какъ будто не довѣряла воспитаннымъ въ стѣнахъ Вѣны артисткамъ и постоянно была озабочена приглашеніемъ балеринъ изъ другихъ городовъ и, конечно, преимущественно изъ Италіи.

На сколько трудно было выбраться на видное мѣсто, приводимъ краткія біографическія свѣдѣнія о танцовщицѣ Л. Лешеръ.



Л. ЛЕШЕРЪ.  
(Рис 392).

Леопольдина Лешеръ (1871—1895 г.). Она была любимицей вѣнской публики; прельщала не красотою, а своимъ пластическимъ искусствомъ. Превосходное сложеніе изящнаго корпуса ея какъ будто было создано для живой пластики. Лешеръ, будучи ребенкомъ, часто посѣщала оперный театръ, гдѣ танцы Клодины Кукки произвели на нее такое впечатлѣніе, что она посвятила себя хореграфическому искусству и, благодаря усиленнымъ занятіямъ, скоро сдѣлалась выдающейся танцовщицей. Уже 13 лѣтъ отъ роду она дебютировала (1867 г.) во Львовѣ, въ роли Елены въ оперѣ „Робертъ Дьяволъ“. Только черезъ нѣсколько лѣтъ попала она въ Вѣну. Поступившей на сцену придворной оперы Лешеръ долго не давали ходу; наконецъ, балетмейстеръ П. Тальони далъ ей хорошее мѣсто въ новомъ его балетѣ „Фантаска“. И только въ этомъ году, послѣ многихъ лѣтъ службы, талантъ Лешеръ былъ ярко отмѣченъ и она съ значительнымъ успѣхомъ танцевала въ балетахъ „Страделла“, „Фликъ и Флокъ“, „Сатанилла“, „Брама“ и др. (Рис 392).



При вѣнскомъ оперномъ театрѣ издавна со временъ Новерра существуетъ школа. Благодаря этой школѣ, на сколько возможно, въ Вѣнѣ поддерживается правильность и виртуозность классическаго танца. Артистовъ талантливыхъ въ вѣнскомъ балетѣ всегда было достаточно; при этомъ, по справедливости слѣдуетъ отмѣтить, что вѣнская танцовщица, въ общемъ, красива, изящна и пластична.

Достоинно вниманія, что въ вѣнскомъ придворномъ балетѣ принимали только красивыхъ и расовыхъ представительницъ Вѣны, преданныхъ хореграфин. Вѣнская женщина, въ организмѣ которой струится германская, славянская, итальянская или мадьярская кровь, какъ бы самую природою приспособлена къ танцу. Какъ хореграфическій матеріалъ, она представляетъ собою чудесный элементъ для прогресса въ пластическомъ искусствѣ.

Вѣнка обладаетъ тонкимъ чувствомъ формы и художественнымъ чутьемъ. Если о Фанни Эльслеръ говорили, что она „танцуетъ Бетховена“, то о каждой вѣнкѣ можно сказать, что она танцуетъ „Шуберта“. Вѣнка въ балетѣ нѣчто большее, чѣмъ просто балерина. Она самою природою одарена очарованіемъ танцами.

Не смотря, однако, на такой богатый матеріалъ, имѣющійся въ распоряженіи хореграфовъ, вѣнскій балетъ въ теченіе всего своего существованія не далъ никакихъ художественныхъ результатовъ. Вина лежитъ на руководителяхъ—директорахъ этого театра, заставлявшихъ не только своихъ, но и иностранныхъ артистокъ выступать на сценѣ по заранѣе опредѣленному шаблону, не дававшему возможности показать въ хореграфіи значеніе танца въ его совокупности съ пластикой и мимикой.

Къ концу вѣка, Вѣна забросила балетъ, оставивши его на произволъ судьбы. Либреттисты какъ будто презирали поэзію танца. Само управленіе вѣнскаго балета весь конецъ XIX вѣка топталось на одномъ мѣстѣ, нерѣшительно дѣлая попытки безъ всякой системы и склоняясь то въ одну, то въ другую сторону разныхъ хореграфическихъ теченій. Благодаря такому шатанію прежняя слава вѣнскаго балета значительно поблекла.



Вѣнская балетная труппа опернаго театра.  
(Рис. 393).



# СПИСОКЪ

БАЛЕТОВЪ, ПОСТАВЛЕННЫХЪ НА ПРИДВОРНОМЪ ОПЕРНОМЪ ТЕАТРѢ ВЪ ВѢНѢ.

1849—1898.

1849.—„Красотка изъ Генна“, бал. въ 2 д. и 6 карт.; поставленъ балетм. Ронцани.

— „Лора“, бал. въ 3 д., сюжетъ заимствованъ изъ сказки „Золушка“; поставленъ бал. Голинелли.

1850.—„Пять чувствъ“, фантаст. бал. въ 3 отдѣленіяхъ и 5 карт., соч. Мазилье; поставленъ балетм. Карей.

— „Влюбленный демонъ“, фантаст. бал. Мазилье въ 3 д. и 6 карт.; поставленъ бал. Голинелли.

— „Лукавая горничная“, комич. бал. въ 2 д. и 3 карт.; поставленъ бал. Голинелли.

1851.—„Геній-хранитель“, фантаст. бал. въ 5 д., соч. Голинелли.

— „Фаустъ“, фантаст. бал. въ 3 д., соч. Перро; поставл. бал. Ронцани.

— „Белерофонъ“, героич. бал. въ 3 д.; поставленъ Голинелли.

1852.—„Царица розъ“, фантаст. бал. въ 2 д. и 5 карт., соч. Феррарисъ; поставленъ Голинелли.

— „Одетта“, бал. въ 3 д. и 7 карт., соч. Перро; поставленъ Ронцани.

— „Веръ-Веръ“, пантом. бал. въ 3 д., соч. Левена (?).

1853.—„Сатанилла“, фантаст. бал. въ 3 д. и 4 карт., соч. П. Тальони.

— „Своеправная жена“ (Le diable à quatre), соч. Мазилье; переработано П. Тальони.

— „Стелла“, пант. бал. въ 4 д., соч. С. Леона; поставленъ балетмейст. Фуксъ.

— „Маркизантка“, бал. въ 1 д., соч. С. Леона.

— „Газельда“, бал. въ 3 д. съ прологомъ, соч. Перро.

— „Питомца Фей“, бал. въ 2 д., соч. Перро.

— „Теа“ или „Оживленные цветы“, фантастич. бал. въ 2 д., соч. П. Тальони.

1854.—„Волшебная скрипка“, бал. въ 4 карт., соч. С. Леона.

— „Накеретта“, бал. въ 3 д. и 7 карт., соч. С. Леона.

— „Праздникъ въ Альоно“, дисверт., соч. Бурнонвиля.

— „Тореадоръ“, идиллич. бал. въ 2 д., соч. Бурнонвиля.

— „Вioletta“, романт. бал. въ 1 д. и 5 карт., соч. Борри.

— „Альфрей“, анакреонт. бал. въ 1 д., соч. П. Тальони.

— „Корсаръ“, бал. въ 3 д. и 6 карт.; поставл. П. Тальони.

— „Робертъ и Бертрамъ“, бал. въ 3 д. и 5 карт.; въ новой обработкѣ П. Тальони.

1855.—„Донъ Кихотъ“, ком. бал. въ 1 д., Фолита Тальони; въ новой переработкѣ Голинелли.

— „Рекрутъ“, ком. балетъ въ 2 д., соч. Голинелли.





— „Нимфа Меллиа“, фантаст. бал. въ 4 д. и 5 карт., соч. Ж. Мартеля.

— „Салтарелло“, комич. див.; поставленъ Фрапоромъ.

— „Харита“, пант. балетъ въ 3 д., соч. П. Борри.

— „Похищеніе Прозерпины“, бал. въ 3 д. и 9 карт., соч. П. Тальони.

1856.—„Рыбакъ и его невеста“, бал. въ 3 д., соч. Бурнонвиля.

— „Скоморохъ“, бал. въ 3 д. и 4 карт., соч. П. Борри.

— „Редова“, бал. въ 3 д., соч. П. Борри.

1857.—„Островъ любви“, фантаст. бал. въ 4 д., соч. П. Тальони.

— „Волшебная арфа“, фантаст. бал. въ 3 д., соч. Казатти.

— „Фея Азурина“, фантаст. бал. въ 2 д., соч. Казатти.

1858.—„Юлиска“, бал. въ 3 д. и 6 карт., соч. Голинелли.

— „Гарлемская ярмарка“, бал. въ 2 д. и 3 карт., соч. С. Леона.

— „Прена“, романт. балетъ въ 3 д., соч. Голинелли.

— „Карнавальныя приключенія въ Парижѣ“, комич. бал. въ 3 д. и 6 карт., соч. П. Борри.

1859.—„Трубочистъ“, бал. въ 3 д. и 6 карт., соч. П. Борри.

1860.—„Нимфа“, романт.-фантаст. балетъ въ 3 д. и 4 карт., соч. Карла Телле.

1861.—„Розина“, комич. бал. въ 3 д. (сюжетъ изъ Севильск. цирюльника), соч. Телле.

— „Графиня Эгмонтъ“, историко-ром. балетъ въ 2 д. и 7 карт., соч. Рота.

1862.—„Монте-Кристо“, романт. бал. въ 3 д. и 7 карт., соч. Рота.

1863.—„Искусство и любовь“, романт. бал. въ 3 д. и 8 картинахъ, соч. Борри.

1864.—„Тысяча двѣ“, романт.-фантаст. балетъ въ 4 д. и 6 карт., соч. Паллерини.

— „Фликъ и Флокъ“, комич. волшебн. балетъ въ 3 д. и 6 картин., соч. П. Тальони.

1866.—„Газелла“, пант. бал. въ 3 д. и 5 карт., соч. П. Борри.

1867.—„Фіамелла“ или „Могущество ада“, фантаст. бал. въ 3 д. и 6 карт., соч. Борри.

1868.—„Любовныя приключенія въ царствѣ цвѣтовъ“, ком.-фантаст. балетъ въ 3 д. и 6 картинахъ, соч. Г. Де-птаса.

— „Фіаметта“, мифолог. романт. бал. въ 3 д. и 4 карт., соч. С. Леона.

1869.—„Сарданпалъ“, большой балетъ въ 4 д. и 6 картинахъ, соч. П. Тальони.

1871.—„Фантастка“, волшебн. бал. въ 4 д., соч. П. Тальони.

1873.—„Эллиноръ“, фантаст. бал. въ 3 д., соч. Тальони.

1875.—„Брама“, романт. бал. въ 3 д., соч. Монплезира.

1876.—„Путешествующая танцовщица“, бал. въ 1 д., соч. Гогэ.

— „Коннелія“, бал., соч. С. Леона.

1877.—„Сильвія“, мифол. бал. въ 3 д., соч. Меранта.

1878.—„Марко Бомба“, ком. бал. въ 1 д., соч. Телле.

— „Наиля“, балетъ въ 3 д., соч. С. Леона.

1879.—„Диемла“, фантаст.-ком. бал. въ 2 д., соч. Борри.

1880.—„Марго“, ком. бал. въ 2 д., соч. Фрапора.

1881.—„DER SPIELMANN“, балетъ въ 2 д., соч. Телле.

— „Пигмалионъ“, балетъ въ 3 д., соч. Трубецкого и Телле.

1882.—„Мелузина“, балетъ въ 3 д., соч. Уля.

1883.—„У Березины“, бал. въ 2 д., соч. Рота и Телле.



„DIE ASSASSINEN“, бал. въ 3 д., соч. эрцгерцога Иоанна Сальватора.

1884.—„*Арлекинъ*“, бал. въ 2 д., соч. Пруса.

— „*Сакунтала*“, балетъ, сочин. Телля (?).

1885.—„*Вѣнскій вальсъ*“, бал. въ 3 д., соч. Франкара.

— „*Эксцельзюръ*“, бал. въ 6 д., соч. Манцотти.

1886.—„*Шампаньская сказка*“, фантаст. балетъ въ 3 дѣйст., сочин. Вильнера.

1887.—„*Превращеніе кошки*“, ком.-фантаст. балетъ въ 3 дѣйст., соч. Телля.

1888.—„*Фея куколъ*“, бал. въ 1 д., соч. Гауля и Гасрейтера.

1889.—„*Солнце и Земля*“, бал. въ 4 карт., соч. Гауля и Гасрейтера.

1890.—„*Танцовальная сказка*“, балетъ въ 4 д., соч. Гауля и Гасрейтера.

1891.—„*Красное и черное*“, бал. въ 4 д., соч. Регеля и Гасрейтера.

1892.—„*Звонъ колоколовъ*“, бал. въ 1 д., соч. Роддаза.

— „*Островъ сиренъ*“, бал. въ 1 д., соч. Регеля и Гасрейтера.

— „*Золотой сказочный міръ*“, бал. въ 4 д., соч. Гауля и Гасрейтера.

1894.—„*Чортъ въ пансіонъ*“, бал. въ 2 д.; танцы Гасрейтера.

— „*Свадьба въ парикмахерской*“, ком. бал. въ 1 д., соч. Гасрейтера.

— „*Вокругъ Вѣны*“, бал. въ 8 карт., соч. Гауля и Вильнера; танцы Гасрейтера.

1895.—„*Странствующій Амуръ*“, аллегор. бал. въ 2 отд., соч. Гауля и Гасрейтера.

1897.—„*Французскіе танцы*“, бал. Гауля и Гасрейтера.

— „*Пьеро на стражѣ*“, пант. бал. въ 2 д., соч. Гасрейтера.

— „*Невѣста изъ Кореи*“, бал. въ 4 д. и 9 карт., соч. Регеля и Гасрейтера.

1898.—„*Красныя домино*“, балет. сцены въ 1 д., соч. К. Годлевскаго.

— „*Хитрость*“, балетъ въ 2 карт., соч. Гверра.

— „*Красный башмачекъ*“, легенда въ 4 д., соч. Регеля и Гасрейтера.







XXIX.

## БЕРЛИНЪ.

Балетъ въ Берлинѣ послѣ смерти Фридриха Великаго. — Балетмейстеры Лошери и Телле. — Ихъ балеты. — Пятидесятилѣтніе царствованія хореографа Гогэ. Его балеты „Робертъ и Вертрамъ“ и др. — Гогэ — мимистъ. — Недостатки балетовъ нѣмецкаго происхожденія. — Гастроли европейскихъ знаменитостей. — Балетмейстеръ П. Тальони. — Его обширный репертуаръ. — „Фликъ и Флокъ“, „Сардапаль“ и др. — Дебюты и успѣхъ его дочери М. Тальони. — Гастроли Гранцевой, Фридбергъ и др. — Второстепенный персоналъ. — Частные театры. — Экецельзюръ и Цукки. — Успѣхъ П. де Олива.



**Б**ЕРЛИНСКІЙ балетъ послѣ смерти Фридриха Великаго продолжалъ пользоваться особымъ вниманіемъ. Король Фридрихъ-Вильгельмъ III (1797—1840 г.) очень любилъ хореографическое искусство и оказывалъ ему свое покровительство.

Интересно отмѣтить, что въ эту эпоху берлинскій балетъ стоялъ особнякомъ отъ другихъ искусствъ. Драма и опера пользовались произведеніями французскихъ, итальянскихъ, англійскихъ драматурговъ и композиторовъ. Балетъ же какъ будто освободился отъ постороннихъ вліяній и шелъ по совершенно самостоятельному пути. Цѣлый рядъ балетмейстеровъ старались развить хореографическое искусство по собственной мѣркѣ. Съ начала вѣка балетмейстеръ Лошери продолжалъ свою плодотворную дѣятельность. За нимъ слѣдовали Телле (1813—1830 г.), Титюсъ (1830—1833 г.) и Гогэ до 1856 года.

Незначительнымъ успѣхомъ пользовался поставленный хореографомъ Лошери героическо-пантомимный балетъ „Marpesia und Argabyses“ или „Торжество любви“ (1800 г.). Въ этомъ произведеніи были благодарныя роли для мимистовъ и въ нихъ отличались г-жа Редвенъ-Клаусъ (Redwen-Clause), какъ царица Амазонокъ и г-жа Энгель—Венера. Болѣе крупный успѣхъ имѣлъ дивертисементъ въ оперѣ „Тигранъ“. Тутъ танцевали „pas de deux“ гастролеры: французъ г. Дикенэ и итальянка Соммарива. Легкость



ихъ танцевъ и изищество ихъ движеній публикѣ понравилась. Кромѣ этихъ артистовъ, мѣста прима-балеринъ въ придворномъ балетѣ занимали сеньора Скалеси и Занини.

Послѣ Лошери, его мѣсто заступилъ Телле, бывшій ученикомъ парижскаго хореографа Гарделя. Лучшимъ его балетомъ былъ „Живописцы“ (1818 г.), въ продолженіи двухъ лѣтъ не сходявій съ репертуара. Впослѣдствіи балетъ этотъ былъ переработанъ Павломъ Тальони и поставленъ подъ названіемъ „Liebeshandel“. Имъ же поставлены облюбованная берлинцами „Волшебная кошечка“ (1821—1824 г.), и „Фея розъ“, балетъ признанный печатью „милымъ“ (zierlich).

Послѣ Титюса, балеты котораго „Дитя природы“ и др. не долго держались на репертуарѣ, наступило царство балетмейстера Франсуа Гогэ (род. въ Парижѣ въ 1793 г. и скончался въ Берлинѣ въ 1871 г.). Талантливый хореографъ этотъ въ теченіи 50 лѣтъ былъ беземѣннымъ балетмейстеромъ берлинскаго королевскаго опернаго театра. Одновременно Гогэ былъ и первымъ танцовщикомъ. Какъ мимическій артистъ онъ составилъ себѣ большое имя. Въ одноактномъ балетикѣ „Швейцарскій солдатъ“ (1835 г.), Гогэ игралъ роль солдата, невинно приговореннаго къ разстрѣливаю. Своею игрою онъ производилъ такое сильное впечатлѣніе, что публика рыдала при видѣ осужденнаго, идущаго на казнь.



Балетмейстеръ ГОГЭ.

(Рис. 394).

Изъ поставленныхъ Гогэ балетовъ можно отмѣтить „Арлекина въ Берлинѣ“, комическій волшебный балетъ въ 2 д. (1831 г.), „День рожденія“, одноактный дивертисементъ (1833 г.), „Дѣвичникъ“ (1834 г.), „Маркизъ Караба“ (1836 г.), „Солдатъ и любовь“ въ 2 дѣйств. (1837 г.), „Робертъ и Бертрамъ“ или „Два вора“ (1841 г.). Этотъ пантомимный балетъ имѣлъ колоссальный успѣхъ. М. Гогэ и Л. Шнейдеръ въ роляхъ двухъ веселыхъ мошенниковъ и въ ихъ оригинальныхъ костюмахъ произвели большое впечатлѣніе. (Рис. 394). Сюжетомъ этого балета воспользовался дрезденскій писатель Густавъ Редеръ, составивши (1856 г.) изъ него водевилъ въ 4-хъ картинахъ съ пѣніемъ и танцами. Балетъ „Два вора“ былъ перенесенъ едва ли не во все европейскіе театры. Его давали и въ циркахъ и на серьезныхъ балетныхъ сценахъ. Онъ продержался почти до конца XIX вѣка и въ Берлинѣ выдержалъ болѣе сотни рядовыхъ представленій.

Послѣ большого не особенно удавшагося балета „Дананды“ (1842 г.), Гогэ снова имѣлъ крупный успѣхъ. Его балетъ „Путешествующая танцовщица“ (1844 г.), названный эпизодомъ съ танцами, понравился не меньше „Двухъ воровъ“ и также облетѣлъ все европейскія сцены. Последнимъ произведеніемъ этого балетмейстера былъ большой волшебнo-фантастическій балетъ „Аладинъ или волшебная лампа“, съ сюжетомъ взятымъ изъ арабскихъ сказокъ „Тысячи и одной ночи“. Эту пьесу можно бы назвать не балетомъ, а роскошно обставленной фееріей. Въ то время объ этомъ родѣ спектаклей обыкновенно возвѣщали въ афишахъ, что будетъ „представлена пьеса съ метаморфозами, превращеніями и великолѣпнымъ табло“.

Въ 1856 году, къ великому огорченію устарѣвшаго Гогэ, онъ былъ уволенъ на пенсію. Этотъ балетмейстеръ началъ ставить свои произведенія въ то время, когда отмидалъ свой вѣкъ ложно-классическій репертуаръ пресловутой Барберины.

Гогэ старался придать самобытный характеръ своимъ балетамъ, взятымъ изъ реальной жизни и при томъ очень часто съ комическимъ отбѣнкомъ; но въ нихъ всегда чувствовалось вліяніе французской школы и ни въ чемъ не проявлялись черты германской національности.

Комическіе реальные балеты Гогэ не представляли никакого новшества. Они уже давно, со временъ Доберваля и другихъ французскихъ балетмейстеровъ, получили право



гражданства, потому хореографу Гогэ напрасно приписывали, что онъ въ своихъ „Двухъ ворахъ“ будто-бы открылъ что то новое, реальное, до тѣхъ поръ невиданное. Это не вѣрно. Никакой новой Америки Гогэ не открылъ, а онъ только мастерски сумѣлъ ввести комическій элементъ въ свои реальные балеты, изъ которыхъ нѣкоторые, въ сущности, имѣли довольно отдаленное отношеніе къ хореографіи. Во всякомъ же случаѣ, произведенія Гогэ удавались ему еще потому, что онъ старался пантомимныя въ балетѣ сцены приурочить къ своему личному таланту очень даровитаго мимиста.

Хотя берлинская критика кичилась тѣмъ, что на королевскомъ театрѣ не нуждаются въ иностранныхъ балетахъ, хотя на этой сценѣ и ставились тяжеловѣсные балеты домашнего производства, но все они постепенно должны были уступить мѣсто тому репертуару, который со времени Сильфиды-Тальони согрѣвался и освѣщался вѣяніями, исходившими изъ Париза.

Въ сороковыхъ годахъ XIX вѣка на берлинской оперной сценѣ было не мало танцовщицъ, блиставшихъ молодостью и красотой, но не было ни одной настоящей подлинной звѣзды съ выдающимся талантомъ.



Балетмейстеръ П. Тальони.

(Рис. 395).

Удивительною красотою славилась танцовщица Лемке. Ее даже увѣковѣчили художники К. Бегазъ, изобразивши артистку въ видѣ Пенхен съ прозрачно перламутровыми крылышками. Не долго оставалась она на сценѣ, потому что вышла замужъ за влюбившагося въ нее старика графа Шверинскаго.

Вторыми танцовщицами были Бардовичъ, Гальстеръ, жена балетмейстера,



Балетмейстеръ П. Тальони.

(Рис. 396).

красивая Эмилія, сестра которой Роза Вестри была также хорошею солисткою, и Бетге.

Ни одна изъ нихъ не обладала способностями сдѣлаться извѣстною прима-балериною. Незначительность ихъ таланта особенно выдѣлилась, когда на гастрольныхъ спектакляхъ выступила Фанни Эльслеръ съ своею сестрою Терезою. Она появилась въ Берлинѣ въ полномъ блескѣ своей всемірной славы. Обѣ сестры дебютировали въ скомпанованномъ ими лично балетѣ „Фея и рыцарь“. Берлинцы сразу причислили Фанни къ числу величайшихъ артистокъ технически-совершеннаго танца.

Затѣмъ, въ 1846 году танцевала знаменитость—Фанни Черрито, которая въ первый годъ своего пребыванія въ Берлинѣ вышла замужъ за танцовщика С. Леона. Берлинцамъ она понравилась. Говорили, что въ ней было что то свѣжее, солнечное, при чемъ она владела милымъ юморомъ въ комическихъ роляхъ. Главный ея успѣхъ былъ въ заглавной роли небольшого балетика Гогэ „Путешествующая танцовщица“.

Въ 1848 году блистала на берлинской сценѣ Л. Гранъ, выступившая въ „Жизели“, гдѣ ея изящный талантъ сказался во второмъ дѣйствіи.

Въ тѣхъ же пятидесятихъ годахъ, на сценѣ королевской оперы дебютировала опи-



сапная уже нами—испанская танцовщица Лола Монтезъ. Она выступила только одинъ разъ передъ берлинской публикой. Ея огненный темпераментъ, тѣлодвиженія и прыжки оскорбили на столько нравственное чувство добродѣтельныхъ берлинцевъ, что осмистанная Л. Монтезъ не дерзнула болѣе показаться на негостепримной для нея сценѣ.

Въ этотъ періодъ времени мѣсто устарѣвшаго балетмейстера Гогэ занялъ П. Тальони, пребываніе котораго на берлинской сценѣ составило самую цвѣтущую эпоху хореографическаго искусства въ столицѣ Пруссіи.

По блеску своей фантазіи, по умѣнію выбирать сюжеты для своихъ балетовъ, Павелъ Тальони былъ однимъ изъ выдающихся хореографовъ XIX вѣка. Онъ родился въ Вѣнѣ въ 1808 году и умеръ въ Берлинѣ въ 1884 году, оставаясь до конца дней своихъ директоромъ берлинскаго балета. (Рис. 395, 396). Павелъ Тальони былъ женатъ на второстепенной танцовщицѣ Амаліи Гальстеръ, извѣстной подъ именемъ Амаліи Тальони. (Рис. 397).

Программы для своихъ балетовъ П. Тальони болѣею частью составлялъ самъ, прибѣгая къ помощи литераторовъ. Улучшенію костюмовъ, декорацій и машинной части на берлинской сценѣ онъ способствовалъ въ значительной степени. Для него расходо-

въ не жалѣли, потому что онъ пользовался милостіями короля Фридриха IV; еще болѣе былъ къ нему расположенъ большой поклонникъ хореографіи король Вильгельмъ I (1861—1888 г.). Благодаря своему вліянію, П. Тальони имѣлъ возможность примѣнять къ королевской сценѣ всѣ изобрѣтенія своей богатой фантазіи.

Успѣху этого балетмейстера способствовала еще его дочь, прозванная берлинцами „геніальною“, Марія Тальони (младшая).

Дебютъ М. Тальони состоялся въ 1847 году, въ балетѣ ея отца „Геа или Фея цвѣтовъ“, въ 3 картинахъ. Затѣмъ, въ 1852 году П. Тальони поставилъ „Сатаниллу или Метаморфозы“, фантастическій балетъ въ 3 д. и 4 картинахъ. Это произведеніе вызвало столкновение хореографа съ поэтомъ Генрихомъ Гейне, утверждавшимъ, что основную идею этого балета П. Тальони заимствовалъ изъ его танцевальной поэмы „Докторъ Фаустъ“, въ которой выведенъ на сцену демонъ въ



Амалія Тальони.

(Рис. 397).

женскомъ образѣ. Въ этой поэмѣ появляется „Мефистофелъ“ съ большою свитою „дьяволихъ“, сопровождающихъ доктора Фауста. Генрихъ Гейне говорилъ, что онъ написалъ эту „танцевальную поему“ еще въ 1851 году для лондонскаго театра „Her Majesty's“, по заказу его директора Льюмеля.

Свой балетъ Гейне называлъ „Докторъ Фаустъ, танцевальная поэма въ пяти дѣйствіяхъ“. Сюжетъ разработанъ имъ не изъ Гетевского „Фауста“, а непосредственно изъ легенды о нѣмецкомъ колдунѣ Фаустѣ. Въ первомъ дѣйствіи послѣ заклинаній чернокнижника доктора, изъ цвѣточной корзины выходитъ духъ Мефистофеля въ образѣ балетной танцовщицы „Мефистофелы“, которая въ должностн демона-соблазнителя водить Фауста по разнымъ мѣстамъ, неоднократно танцуя съ нимъ различнаго характера „pas de deux“; вмѣсто Маргариты Фаустъ увлекается соблазняющей его „герцогиней“. Одно дѣйствіе происходитъ въ горахъ на шабашѣ вѣдьмъ. Тутъ „Фаустъ“, по словамъ программы, танцуетъ полную гамму истинной страсти, дикой любви и пр. На своихъ волшебныхъ коняхъ, Мефистофелъ увлекаетъ доктора на островъ, гдѣ живетъ Елена, наконецъ, послѣднее дѣйствіе происходитъ въ скромномъ городѣ, гдѣ граждане, подъ руководствомъ





Послѣдн. дѣйств. балета „Сарданапаль“.  
(Рис. 398).

лѣтъ продержалась на сценѣ берлинскаго театра, откуда она перешла и на другія европейскія сцены. Что же касается программы сочиненія Гейне, то она до сихъ поръ ожидаетъ постановки на балетной сценѣ.

Изъ другихъ большихъ, удачныхъ балетовъ сочиненія П. Тальони наиболѣе интересными были „Баланда или Похищеніе Прозерпины“, „Моргано“, „Фликъ и Флокъ“, „Элипоръ“, „Электра“, „Сарданапаль“, „Донъ Парасоль“, „Фантаска“, „Милитарія“ и наконецъ „Магдалина“, завершившая собою длинный рядъ произведеній этого хореографа.

„Баланда“ (1855 г.) въ семи картинахъ было первымъ произведеніемъ, музыку къ которому написалъ талантливый Гершель. Этотъ композиторъ затѣмъ, въ продолженіи 25 лѣтъ былъ постояннымъ, по музыкальной части, сотрудникомъ П.

бургомистра пляшутъ „гросфатеръ“. Во время этой оживленной пляски, пресыщенный Фаустъ, въ надеждѣ испытать счастье тихой семейной жизни, проситъ руки дочери бургомистра. Навивная красавица даетъ свое стыдливое согласіе и образуется свадебная процессія. Въ это время появляется Мефистофелъ, приказывающая Фаусту немедленно слѣдовать за ней, такъ какъ срокъ контракта истекъ и душа Фауста съ его тѣломъ принадлежитъ аду. Земля разверзается и изъ нея выходятъ дьяволы... Ликующей пляской они издѣваются надъ бѣднымъ докторомъ, котораго Мефистофелъ, превратившись въ змѣю, душитъ въ своихъ объятіяхъ.

Интересны комментаріи, сдѣланные Генрихомъ Гейне къ своей программѣ. Онъ говоритъ, что выставивъ дьявола и его братію въ видѣ танцовщицъ, онъ держался близко къ преданіямъ, утверждающимъ, что дьяволъ покровительствуетъ танцевальному искусству съ цѣлью приводить въ негодованіе праведныхъ.

Конфликтъ между Тальони и Гейне, однако, скоро уладился и „Сатанилла“ въ теченіи десятиковъ



Сцена изъ балета „Сарданапаль“.  
(Рис. 399).



Тальони. Гершель вполне входилъ въ планы П. Тальони, при постройкѣ его балетовъ; онъ понималъ хореграфически-драматическія положенія и мастерски примѣнялъ къ нимъ свои музыкальныя иллюстраціи. Точно также, при сочиненіи танцевъ, онъ сразу уславивалъ необходимые для балетмейстера темны и старался творить прозрачныя, ласкающія слухъ мелодіи. Такимъ образомъ, искусство Гершеля также во многомъ содѣйствовало сценическимъ удачамъ П. Тальони.

Ежегодно ставились новые балеты въ сотрудничествѣ Тальони и Гершеля. Вторымъ изъ удачныхъ произведеній былъ „Моргано“, въ 3 д. съ прологомъ, продержавшійся на репертуарѣ болѣе десяти лѣтъ. Самымъ популярнымъ балетомъ былъ „Похложденія Флика и Флока“, комическій волшебный балетъ въ 3 д. и 6 картинахъ. Онъ продержался болѣе четверти вѣка. Это былъ любимый балетъ престарѣлаго короля Вильгельма, который въ четырехсотое представленіе пожаловалъ Павлу Тальони свой портретъ въ золотой рамѣ и съ дружеской надписью.

Въ этомъ балетѣ громадный успѣхъ имѣли танцовщицы К. Мюллеръ и Ф. Эрхъ.

Очень популярны были они въ роляхъ Флика и Флока. Фантастическія приключенія этихъ веселыхъ ремесленниковъ-буршей передавались ими съ большимъ юморомъ.

Послѣ „Флика и Флока“ П. Тальони поставилъ балетъ „Элиноръ“ или „Сонъ и пробужденіе“ въ 3 дѣйствіяхъ. Болѣе 20 лѣтъ держался онъ на репертуарѣ. За нимъ слѣдомъ поставленъ былъ (1862 г.) „Электра“ или „Звѣзда“ въ 3 д. и 7 картинахъ. Новинкою въ этомъ балетѣ была движущаяся декорация-панорама, въ которой проходили живописныя виды побережья Средиземнаго моря.

Въ изобрѣтеніи сценическихъ эффектовъ П. Тальони не имѣлъ себѣ равнаго. Особенно же широко развернулась его фантазія въ грандіознѣйшемъ изъ всѣхъ его балетовъ „Сардапаль“. Въ сложной и „ученой“ постановкѣ этого балета принимали участіе археологи, профессора, во главѣ съ Вильгельмомъ. Для декораций, костюмовъ и аксессуаровъ этого произведенія, названнаго „историческимъ“, послужили скульптурные орнаменты



М. Тальони (младшая).

(Рис. 400).

и украшенія, добытые при раскопкахъ въ древней Ниневии и собранные въ музеяхъ Лондона, Парижа и Берлина. Балетмейстеръ лично изучалъ ихъ и во всѣхъ мельчайшихъ подробностяхъ постановки старался воспроизвести бытъ древней Ассиріи. Глазъ зрителя разбѣгался при видѣ ассирійскихъ жрецовъ, воиновъ и танцовщицъ, двигавшихся въ храмъ Солнца, непещренный клинообразными надписями. Сильное впечатлѣніе производила заключительная сцена перваго дѣйствія. Въ полумрачной залѣ, освѣщенной то красными, то зелеными, то голубыми или желтыми огнями, двигалась казавшаяся „демонической процессіей“, перепутанная группами придворныхъ, народа, вакханокъ и пр. По словамъ восторженныхъ германскихъ критиковъ, тутъ П. Тальони превзошелъ самого себя. Эту сцену „сардапальскаго“ поппа можно было назвать на половину стихотвореніемъ Генриха Гейне и на половину повеллою Э. Поэ. Во всемъ балетѣ и особенно въ танцахъ чувствовалось стремленіе смѣшать греческое съ ассирійскимъ; но, конечно, „эллинскаго“ въ танцахъ было очень мало. Поразительно эффектна была постановка заключительной картины-пожара. Много заботъ доставило балетмейстеру устройство





М. Тальони (младшая) въ роли „Сатанилла“.  
(Рис. 101).

имѣла свой специфическій чисто нѣмецкій пошибъ. Даже въ „Сарданапалѣ“ чувствовался тотъ отпечатокъ провинціализма, который рѣзкою чертою проходилъ по всѣмъ хореографическимъ произведеніямъ германскаго происхожденія. Въ нихъ нѣнилось тяжелое пиво, а не чувствовался тонкій вкусъ некрометнаго вина, которымъ проникнуты хореографическія произведенія изящныхъ французовъ.

Изъ женскаго персонала, за время управленія Павломъ Тальони берлинскимъ театромъ, на первомъ планѣ стояла дочь его Марія Тальони. Про нее говорили, что она унаслѣдовала талантъ своей тетки знаменитой Сильфиды Тальони. Шестнадцати лѣтъ отъ роду она дебютировала въ 1849 г. въ королевскомъ лондонскомъ театрѣ. Она протанцевала „Pas de la rosière“ сочиненія ея отца. Граціозный, свѣжій талантъ юной артистки былъ сразу отмѣченъ и публикою и лондонскою печатью. (Рис. 400).

Въ томъ году М. Тальони дебютировала въ специально для нея сочиненномъ ея отцомъ балетѣ „Теа, Фея цвѣтовъ“. Затѣмъ она выступила въ балетахъ стараго репертуара „Корсаръ“, „Своеправная жена“, „Красотка изъ Гента“, „Сильфида“, „Сатанилла“, „Богъ и Баядерка“ и другихъ.

Одно перечисленіе этихъ балетовъ показываетъ, на сколько разнообразенъ былъ талантъ Тальони младшей. Артистка была балованнымъ ребенкомъ Берлина. Тутъ подъ бдительнымъ окомъ отца разцвѣлъ ея талантъ. Чувство пластической красоты и эстетической формы были отличительными чертами этой хореографической звѣзды.

Въ ея танцахъ, по словамъ нѣмецкой кри-

ножара. Императоръ Вильгельмъ ни за что не хотѣлъ допустить воспроизведенія на сценѣ опаснаго, по его мнѣнію, въ пожарномъ отношеніи „самосгаранія“ Сарданапала. Только послѣ долгихъ колебаній удалось убѣдить императора, что опасности никакой нѣтъ, но осторожный Вильгельмъ каждый разъ по окончаніи спектакля все таки призывалъ балетмейстера и спрашивалъ его, „все ли въ порядкѣ“. (Рис. 398 и 399).

Слѣдующимъ балетомъ П. Тальони былъ пантомимный, полукомическій балетъ „Донъ Парасоль“ (1868 г.). Содержаніе заключалось въ томъ, что губернаторъ невѣдомаго острова при помощи своихъ придворныхъ „Напагелло“ и „Перуккино“ похищаетъ невѣсту бѣднаго рыбака. Послѣ балетовъ „Фантастка“ (1869 г.) и „Милитарія“ (1869 г.) послѣднимъ произведеніемъ Тальони былъ фантастическій въ 4 д. и 9 картинахъ балетъ „Магда“.

Роскошная обстановка „Сарданапала“ и вообще всѣхъ балетовъ П. Тальони много способствовала шумному ихъ успѣху въ Берлинѣ. Что же касается до художественной стороны, то она



Н. Богданова въ балетѣ „Эсмеральда“.  
(Рис. 402).



тики того времени, была сила техники, соединенная съ необычайной мягкостью, граціей и гибкостью корпуса. Были также и такіе цѣнители, которые, отдавая должное всѣмъ этимъ качествамъ, указывали на внутреннюю холодность ея драматической игры.

Мы неоднократно видѣли Тальони на сценѣ и находимъ, что М. Тальони принадлежала къ разряду такъ называемыхъ „счастливыхъ“ танцовщицъ. Такихъ встрѣчается не мало. Однажды составленная репутація надолго, и почти до конца карьеры, остается за такою любимицею фортуны, не смотря на то, что при строгомъ анализѣ таланта артистки окажется, что она больше „симпатична“, чѣмъ талантлива. Тальони младшая была именно балериною съ ласково-пріятною улыбкою на лицѣ. Танцевала она хотя и виртуозно, но не всегда корректно. Холодный же ея, по природѣ, темпераментъ, не зажигалъ „сердца“. Онъ свѣтилъ, но не грѣлъ.

Берлинская публика въ массѣ принимала свою любимицу съ восторженной страстностью, одобряла ея виртуозность, а также восхищалась ея переживаніями на сценѣ.

Любимымъ балетомъ Маріи Тальони былъ „Сатанилла“. Свѣжій талантъ артистки сказывался въ этомъ произведеніи въ полномъ блескѣ. Говорили, что въ этомъ „волшебномъ“ балетѣ Тальони была неотразимо прелестною волшебницею. (Рис. 401).

Одинъ статистикъ вычислилъ, что со дня ея перваго дебюта до конца 1865 года, то есть до времени оставленія сцены, М. Тальони участвовала въ 1497 спектакляхъ; при этомъ исполнила 877 мимическихъ ролей и протанцевала 2526 отдѣльныхъ „па“. Балетъ „Сатанилла“ былъ ею исполненъ 192 раза, затѣмъ 108 разъ танцевала она въ „Tea“ и т. д. Последнимъ ея триумфомъ была роль „Мирры“ въ „Сардапалѣ“. Про исполненіе ею этой роли писали въ газетахъ, что если бы могли съ Олимпа сойти на землю Музы, съ Терпсихорой во главѣ, то онѣ позавидовали бы граціи и изяществу ассирійской героини, олицетворенной Маріей Тальони.

Въ началѣ 1866 года она сошла со сцены по случаю выхода ея замужъ за князя Іосифа Виндингреца. До конца жизни своей Марія Тальони не переставала покровительствовать и оказывать матеріальную помощь своимъ сотоварищамъ по искусству. Сначала поселилась она въ Венеціи въ собственномъ роскошномъ палаццо на большомъ каналѣ, затѣмъ перѣехала въ свое имѣніе недалеко отъ Вѣны, гдѣ и скончалась въ 1891 г.

Королевская Опера давала пріютъ выдающимся гастролерамъ, пріѣзжавшимъ въ столицу Пруссіи. Въ ихъ числѣ въ срединѣ XIX вѣка въ исторіи берлинской сцены оста-



Екатерина Фридбергъ.

(Рис. 403).





А. Дель Эра.  
(Рис. 404).

лись имена русских балеринъ Н. Богдановой, М. Петина, жены балетмейстера Мариуса Петина. Н. Богданова съ успѣхомъ танцевала въ „Эмеральдѣ“. (Рис. 402). Гастролировала также красивая Екатерина Фридбергъ. Эта послѣдняя, изъ купеческой семьи въ Петроградѣ, воспитывалась сначала въ казенномъ театральномъ училищѣ, откуда за неспособностью къ танцамъ была исключена. Тогда для окончанія хореграфическаго образованія молоденькую Фридбергъ родители отправили въ Парижъ, гдѣ давала уроки и танцевала Госселанъ. Пятинадцати лѣтъ отъ роду она дебютировала на парижской сценѣ въ балетѣ „Сонамбула“; затѣмъ въ Лондонѣ танцевала „Четыре времени года“, „Сильфиду“ и „Армиду“.

Въ Парижѣ печать отнеслась къ ней довольно холодно, отмѣтивши только ея высокій ростъ и пластическую фигуру.

Въ Берлинѣ Е. Фридбергъ прибыла уже окончательно сформировавшеюся балериною. Ее пригласили на гастролы въ королевскій оперный театръ, гдѣ она танцевала главные роли въ балетахъ „Мечта художника“, „Красотка изъ Гента“, „Своеправная жена“ и „Катарина, дочь разбойника“. Ея

пантомиму признали „совершенной“; утверждали, что она говоритъ „безъ словъ“; технику ея, хотя не особенно виртуозную, называли изящною. (Рис. 403). Похвалы въ печати по ея адресу слѣдуетъ признать преувеличенными: какъ танцовщица она была заурядною солнеткой съ неправильною школою. Она совершенно была лишена того божественнаго огонька, который даетъ право на званіе прима-балерины.

Кромѣ Фридбергъ гастролировали еще Вороновская и Давидъ, но ни одна изъ нихъ не оставила такого „неизгладимаго“, по словамъ современниковъ, впечатлѣнія, какъ нѣмка по происхожденію Адель Гранцева, гастролы которой состоялись въ 1872, 1873 и 1874 годахъ.

Хотя мы уже говорили о талантѣ этой артистки, по считаемъ не лишнимъ привести еще отзывы берлинской критики.

Писали, что въ танцѣ Гранцевой „звучала душа; только ея танцы давали возможность понять красоту искусственнаго или условнаго танца“.

„Она была явленіемъ рѣдкой утонченности и духовной красоты, выраженной въ совершенныхъ нормахъ тѣла. Въ ней былъ блескъ чудеснаго волшебства, что-то свѣжее, цѣльное, выразительное“.

Ноги ея были дѣйствительно классически



Танцевальное училище въ Берлинѣ.

(Рис. 405).





М. Котцингъ и А. Зелингъ.  
(Изъ балета „Фликъ и Флокъ“).  
(Рис. 406).

Во время своего пребыванія въ Германіи, Гранцева покорила сердце одного богатаго прусскаго офицера и должна была выйти за него замужъ; но въ это время артистка легко повредила себѣ колѣно. Неудачно было леченіе врача. Послѣдовало зараженіе крови и въ 1877 году Л. Гранцева скончалась во цвѣтъ лѣтъ.

Въ 1870 году, въ теченіе семи лѣтъ съ успѣхомъ танцевала бѣлокурая шведка Аманда Форстеръ, отличавшаяся не столько талантомъ, сколько классическою художбою. Ее называли второю Фицъ-Джемсъ.

Въ 1879 году появилась молоденькая воспитанница миланской школы Антуанетта Дель-Эра. Начала она свою карьеру въ Мессинѣ и затѣмъ была приглашена въ Берлинъ. Воздушная артистка эта сразу была признана выдающейся первоклассною балериной и въ продолженіи многихъ лѣтъ занимала прочное положеніе на берлинской сценѣ, въ качествѣ первой танцовщицы. (Рис. 404).

Положительными качествами Дель-Эра были элевация, легкость и виртуозность; но къ большому огорченію любителей пластическаго искусства, она не отличалась физической красотой и въ ея движеніяхъ не было мягкой пластики и тонкой граціи.

При Берлинской королевской Оперѣ существовало балетное училище. (Рис. 405). Изъ него въ продолженіи XIX вѣка вышло нѣсколько артистокъ, имѣвшихъ успѣхъ у публики: красавицы сестры Котцингъ, оставшіяся на второстепенныхъ роляхъ. Онѣ исполняли преимущественно характерные танцы и особый успѣхъ имѣли въ матросскомъ танцѣ, въ балетѣ „Фликъ и Флокъ“ (рис. 406); красивая Ліліенталь, стройная Гизе, сестры Треплингъ, Дерингъ, Ленуаръ, Казати и другія второстепенныя артистки

идеальнаго сложенія. Когда она танцевала на пуантахъ, то мускулы ея икръ не были напряжены и оставались въ полной гармоніи съ линіями ногъ, не измѣняя ихъ превосходнаго рисунка.

Техника балетнаго танца классической французской школы нашла въ Гранцевой совершенную выразительницу и исключительную художницу.

Гранцева танцевала въ „Жизели“, и хотя печать хвалила выразительность ея игры въ первомъ дѣйствіи, но такой похвалы Гранцева не вполне заслуживала. Мимикой своею она никогда похвастаться не могла. И въ Петроградѣ, на нашей памяти, ей ставили за „мимику“ далеко не высшій балъ, а отмѣтку „среднюю“.

Особенно горячо былъ увлеченъ талантомъ Гранцевой критикъ „Фоссовой газеты“, Л. Питчъ. Онъ называлъ ее одаренною „богowedухновеннымъ“ талантомъ.

Кромѣ „Жизели“ Гранцева танцевала еще въ „Эсмеральдѣ“, „Магдаленѣ“ и друг.



Ел. Казати.  
(Рис. 407).





В. Эбель (въ балетъ „Корсаръ“).  
(Рис. 408).

терныхъ танцевъ. Особенно отличалась въ нихъ Ф. Кортнеръ, имѣвшая рѣзко обозначенный темпераментъ. При исполненіи характерныхъ національныхъ танцевъ, она превосходно усваивала чувство народности и придавала имъ опредѣленный стиль. Особенный успѣхъ она имѣла въ оперѣ „Анда“, гдѣ обнаружила особенный темпераментъ и ритмичность въ танцѣ „мечей“, исполняемомъ ею, въ роли невольницы, передъ дочерью царя.

Лучшими первыми танцовщиками въ Берлинѣ были В. Эбель (рис. 408), Фурвасъ, Карлъ Мюллеръ, изящный классическій танцовщикъ и хорошій мимистъ (рис. 409) и Зорнъ. Балетмейстеромъ же послѣ П. Тальони былъ Эмиль Грѣбъ, дѣятельность котораго до конца вѣка ограничивалась небольшими балетными вставками въ оперы и краткими дивертисементами.

**К**РОМѢ королевскаго опернаго театра, хореографія въ Берлинѣ находила себѣ въ XIX вѣкѣ пріютъ и на частныхъ сценахъ. Интересны были балетные спектакли въ театрѣ Кроля и въ театрѣ „Викторія“. Въ этомъ послѣднемъ, во время дирекціи Г. Шеренберга, въ 1883 г. былъ съ большою помпою поставленъ балетъ Манцотти „Эксцельзюръ“. Въ немъ отличалась итальянка В. Цукки.

Вообще сценическіе танцы составляли въ Берлинѣ

воспитанныя въ рамкахъ нѣмецкой школы, которая не могла похвастаться ни изяществомъ постановки корпуса, ни особою правильностью при исполненіи классическихъ варіацій. Для исполненія второстепенныхъ ролей, въ качествѣ солистки состояла Ел. Казати, воспитанница миланской школы, дочь балетмейстера Казати. Въ балетѣ „Фликъ и Флокъ“ она танцевала „русскую“ (рис. 407), въ костюмѣ, дающемъ очень смутное понятіе о русскомъ сарафанѣ.

Наиболѣе интересною артисткою была красивая и талантливая воспитанница Маргарита Урбанская, которая съ пятилѣтняго возраста воспитывалась въ королевской танцевальной школѣ. Она была граціозной и воздушной танцовщицей, всегда живой и съ большимъ темпераментомъ; отличалась хорошей техникой и пріятною мимикой. Въ классическихъ танцахъ былъ хорошій благородный стиль; въ игрѣ же ея было что-то стройное и цѣльное. Урбанская пользовалась большою любовью публики.

Въ другомъ родѣ были танцовщицы Иоганна и Эльфрида Пфафенбергъ и Фредерика Кортнеръ. Всѣ онѣ были прекрасными исполнительницами харак-



К. Мюллеръ (въ балетѣ „Сатанилла“).  
(Рис. 409).



одно изъ любимыхъ развлеченій. Танцующія артистки различныхъ и разнообразныхъ родовъ были въ изобиліи разсыпаны по кафешантанамъ и театрамъ „Варьете“, гдѣ хореграфія иногда представлялась въ образѣ такихъ величинъ, которыя впоследствии оказали даже значительное вліяніе на эволюцію искусства въ наступившемъ XX вѣкѣ.

Въ срединѣ пятидесятихъ годовъ XIX вѣка Берлинъ любовался оригинальною звѣздою хореграфіи, совсѣмъ другого характера и другой цѣнности, чѣмъ классическія балерины.

По словамъ современной критики, она „сіяла тысячью разноцвѣтныхъ огней и брилліантовые лучи ея ослѣпляли очарованные глаза зрителя и зажигали ихъ сердца“.

Она появилась на короткій срокъ въ театрѣ имени Фридриха Вильгельма.

Это была Пепита-де-Олива. Искусство этой испанской танцовщицы поразило своею яркою оригинальностью.

Физическая красота, а также изящныя пластическія позы и движенія Пепиты производили одинаково пріятное впечатлѣніе какъ на мужчинъ, такъ и на женщинъ. (Рис. 410).

Въ ея танцахъ не было ничего общаго съ танцами балеринъ, которыя пожинали лавры на большихъ хореграфическихъ сценахъ Европы. Классическая техника въ танцахъ Пепиты не играла никакой роли. Она выходила на сцену не въ газовыхъ прозрачныхъ тюникахъ, а въ бѣлой до колѣнъ юбкѣ изъ атласа, украшенной воланами испанскихъ кружевъ и съ цвѣтнымъ, пестрымъ шарфомъ на юбкѣ.

Пепита исполняла цѣлый рядъ національных испанскихъ танцевъ.

Въ танцѣ „El Ole“ она появлялась съ своими распущенными черными, какъ вороново крыло волосами, которые доходили чуть-ли не до колѣнъ. Во время быстрыхъ движеній, волосы танцовщицы производили впечатлѣніе, будто вокругъ нея вьется темная, шелковая мантилья. Она танцевала, отбивая тактъ кастаньетами съ большимъ мастерствомъ. (Рис 411).

Въ другомъ танцѣ движенія рукъ пластичныя, образныя, были главнымъ мотивомъ. Танцы Пепиты можно назвать хореграфическими монологами, въ которыхъ ярко сказывались переживанія красавицы-исполнительницы.

Ея танцы были какъ-бы мгновеннымъ и неожиданнымъ выявленіемъ музыкальнаго



Пепита Олива.

(Рис. 410).





Пепита Олива.

(Рис. 411).



ритма, заложенного въ горячую южную природу и этимъ внутреннимъ ритмомъ было пронизано все ея существо. Ритмъ владѣлъ не только ея руками и ногами, но каждымъ движеніемъ ея тѣла. Ничего заученнаго, ничего искусственнаго не было въ ея танцахъ. Но эта молодая, побѣдоносно красивая

артистка своими танцами доводила своихъ современниковъ до настоящихъ пароксизмовъ бурнаго восторга.

Посѣтившіе Берлинь писательница Г. Зонтагъ и композиторъ Францъ Листъ въ своихъ воспоминаніяхъ отмѣтили свое поклоненіе этому дѣйствительно оригинальному таланту, въ честь котораго печатались хвалебные дифирамбы и въ стихахъ и въ прозѣ.

Чудный съ нея портретъ былъ написанъ по заказу одного изъ ея поклонниковъ художникомъ Ритеромъ. Это была акварель Пепиты во весь ростъ. Она стоитъ въ спокойной позѣ въ фантастическомъ восточномъ костюмѣ.

Эту танцовщицу слѣдовало бы причислить къ ряду артистокъ изъ театровъ легкаго жанра („Variete“). Но

мы удѣлили ей мѣсто, потому что Пепита въ 1853 году выступила въ трехъ гастроляхъ и на сценѣ берлинской королевской Оперы. И тутъ, воспитанная на строгомъ классицизмѣ виртуозныхъ танцевъ публика одинаково бурно проявляла свой восторгъ, любуясь танцами Пепиты.

Оставивши сцену, Пепита совершенно „опѣмчилась“. Она вышла замужъ за одного изъ своихъ поклонниковъ и долго прожила владѣтельницей земель и замка въ окрестностяхъ Шпандау.





XXX.

## Балетъ въ разныхъ городахъ.

### ЛОНДОНЪ.

Отсутствіе театральныхъ школъ. — Непониманіе задачъ хореографіи. — Новый родъ англійскихъ танцовщицъ. — Пріѣзжія знаменитости. Англійскія артистки Miss Vaughan и ея послѣдовательницы. — Танцовщица Сеймуръ. — Новыя вѣянія.



АНГЛІЯ никогда не имѣла прочно установившагося постоянного балета.

Все знаменитыя танцовщицы XVIII вѣка, какъ мы уже говорили, пріѣзжали на гастроли въ столицу Англій. Точно также и въ XIX столѣтіи въ Лондонѣ танцовала вся плеяда знаменитостей блестящаго хореографическаго искусства.

Были въ Англій и свои мѣстныя, хорошія танцовщицы, но эти были только случайныя, мимолетныя явленія. Постояннаго балета не было ни на одной сценѣ въ Лондонѣ и театральная публика не придавала никакого значенія хореографическому искусству, оставаясь къ нему неизмѣнно холодною и обнаруживая къ нему полное равнодушіе.

Причины такого отношенія къ сценическимъ танцамъ заключаются въ темпераментъ дѣловитыхъ, практическихъ англичанъ, смотрѣвшихъ на хореографію, какъ на минутную и совсѣмъ не нужную забаву. Благодаря этому, пониманіе и оцѣнка хореографіи въ лицѣ ея представителей близко граничили съ невѣжествомъ.

Неумѣніе англійской публики отличать хорошее исполненіе танца отъ плохого-явленіе очень любопытное, доказывающее низкій уровень художественнаго вкуса.

Въ большинствѣ случаевъ мѣркой критики является количество труда и усилій, затрачиваемыхъ исполнителемъ. На грацію и на изящество англичане обращали мало вни-



манія. Плохіе танцы, осложненныя виртуозными вывертами, у англійской публики недавняго прошлаго вызвали болѣе горячее одобреніе, чѣмъ изящныя танцы хотя бы самой Терпсихоры.

И дѣйствительно, въ концѣ прошлаго вѣка, подъ видомъ танцевъ, жителямъ Лондона преподносились пріѣзжими иностранными танцовщицами-акробатками такіе „номера“, въ которыхъ было больше безстыдства, а не танцевъ. Мѣстная буржуазія увлекалась различными *pas de deux* съ мимикой и „кувырканьемъ“.

Такъ какъ публика довольствовалась танцами въ своихъ громадныхъ „Music Hall“ — Empire, Alhambra и др., то и не чувствовалось необходимости въ учрежденіи разсадниковъ „классическихъ танцовщицъ“. Для хореграфическихъ „номеровъ“ въ „Music Hall'ахъ“ создавались особыя учрежденія, гдѣ обучались танцамъ съ пѣніемъ и создавался новый видъ англійской хореграфіи. Сформировался особый типъ англійскихъ танцовщицъ (Sister Barrison и другихъ ихъ послѣдовательницъ), создавшихъ новый родъ танцевъ, сдѣлавшихся популярными во всей Европѣ \*).

Такого рода эквилибро-хореграфическія упражненія не имѣли конечно ничего общаго съ балетными танцами и въ значительной степени тормозили развитіе въ Англіи любви къ чистому, благородному искусству.

Артистки считали совершенно излишнимъ затрачивать огромный трудъ, необходимый для хорошаго исполненія. Дѣлая прыжки, въ родѣ кувыркающихся въ водѣ дельфиновъ, можно было имѣть солидный успѣхъ; потому, строго хореграфическая школа считалась излишнею.

Благодаря этому, масса англійской публики отличалась совершеннымъ незнаніемъ, что такое настоящій „классическій танецъ“. Съ нимъ было знакомо только ограниченное число публики, посѣщающей Ковенгардскій и Дрюриленскій театры. Эти большія сцены вообще чуждались танцевъ и дѣлали исключенія только для пріѣзжихъ на короткій срокъ иностранныхъ звѣздъ. Только во время „сезона“ дирекція заботилась о сформированіи балетнаго персонала для постановки тѣхъ балетовъ, въ которыхъ пріѣзжія звѣзды должны были выступать.

Не смотря, однако, на такое равнодушіе къ хореграфіи, въ Лондонѣ пользовались громаднымъ успѣхомъ подвизавшіяся въ королевскихъ театрахъ почти всѣ безъ исключенія европейскія прима-балерины, которыя ѣздили не за славою, а за фунтами стерлинговъ. Въ лондонской славѣ пріѣзжія не нуждались, потому что городъ этотъ не считался знатокомъ хореграфіи и артистки съ установившеюся уже репутаціей не особенно дорожили новой аттестаціей мало свѣдущихъ англичанъ.

Этимъ легко объясняется, что въ дѣлѣ развитія классическаго искусства Англія въ XIX вѣкѣ не играла никакой роли. Она довольствовалась готовыми образцами съ континента. Впрочемъ она могла хвалиться устройствомъ въ Лондонѣ напумѣвшаго во всей Европѣ уже описаннаго нами конкурса четырехъ крупнѣйшихъ звѣздъ Тальони, Черрито, Гризи и Л. Гранъ.

Изъ танцовщицъ чисто англійскаго происхожденія въ шестидесятыхъ годахъ пользовалась любовью публики миссъ Томпсонъ, которая была не только исполнительницею танцевъ, но была и директриссою „Чарнингъ-Гроссъ“ театра въ Лондонѣ, гдѣ публика развлекалась скромно поставленными танцами съ еще болѣе скромными по таланту артистками. (Рис. 412).

Изъ классическихъ танцовщицъ въ семидесятыхъ годахъ XIX вѣка пользовалась извѣстностью „Miss Katte Vaughan“ съ труппою изъ четырехъ артистокъ. Сначала артистки эти танцевали въ короткихъ тюникахъ, а затѣмъ Miss Vaughan нашла, что такой костюмъ мѣшаетъ выразительности и граціи исполненія и передъ изумленными поклон-

\*) Объ нихъ подробно будетъ сказано въ IV томѣ.



никами появилась въ длинной черной тюникѣ. Послѣ этого, она танцевала не иначе, какъ въ самыхъ разнообразныхъ длинныхъ тюникахъ, которыя она укорачивала или удлиняла сообразно своему капризу.



Лидія Томпсонъ.  
(Рис. 412).

Воганъ имѣла большой успѣхъ въ театрѣ „Gaiety“ и можетъ считаться родоначальницей англійскихъ, совершенно новаго жанра танцовщицъ. И дѣйствительно, она была выдающеюся артисткою, нашедшею себѣ множество послѣдовательницъ. По отзывамъ современниковъ, смотрѣть на танцующую Воганъ было большимъ художественнымъ наслажденіемъ. Каждое ея движеніе было пластическимъ совершенствомъ.

Въ ея исполненіи не чувствовалось никакихъ усилій. Писали, что танцы ея были воплощеніемъ поэзіи. Читая такіе отзывы, можно было подумать, что въ это время англичане какъ будто преобразились и стали признавать, что танцы—несомнѣнное искусство. въ которомъ можно достигнуть совершенства.

Не смотря на сложность „pas“, которыя дѣлала Воганъ, никакъ нельзя было опредѣлить, что она танцуетъ. Публика любовалась только ея ритмичными движеніями, неразрывно связанными съ музыкой. Доказательствомъ ея таланта служить то,

что смотрѣвшей на нее публикѣ думалось, что она танцевала слишкомъ мало.

По словамъ современника, зрителямъ казалось, что они только что успѣли устѣться поудобнѣе, чтобы насладиться прелестнымъ зрѣлищемъ, а чудная фигурка въ развѣвающихся одеждахъ уже исчезала, оставляя желаніе увидѣть ее вновь. Миссъ Vaughan танцевала нѣсколько лѣтъ, а затѣмъ, покинувши театръ „Gaiety“, сдѣлалась драматическою артисткою.

Одновременно съ миссъ Воганъ, на сценѣ того же театра танцевали еще Miss Gitchrist и miss Phyllis Bronghton—обѣ отличныя, характерныя танцовщицы. Первая изъ нихъ, если по таланту своему не замѣнила М. Воганъ, то заняла ея мѣсто.

Въ послѣдней четверти XIX вѣка въ Лондонѣ перебывала масса танцовщицъ. Онѣ выламывали свое тѣло, рисковали цѣлостью шеи, прыгали, топали, дѣлали курбеты и пируэты, гримасничали парами и въ одиночку, другъ передъ другомъ старались выше поднять ногу. Но это были не представительницы благороднаго классическаго танца, а акробатки.

Примѣръ же миссъ Vaughan въ значительной степени повліялъ на развитіе эстетическаго вкуса и у англичанъ. На театрѣ „Gaiety“, гдѣ подвизалась эта артистка, къ концу вѣка было нѣсколько хорошихъ танцовщицъ. Изъ нихъ Miss Sylvia Grey и Miss Letty Lind дѣлили одно время между собою успѣхъ. Первая была граціозна, а вторая отличалась воздушностью. Это были однѣ изъ немногихъ англичанокъ, которыхъ можно считать достойными представительницами хореографіи, но miss Grey скоро ушла со сцены. Miss Lind сдѣлалась пѣвицей. Не случилось въ Англии танцевальному искусству.

Прелестной танцовщицей англичанкой, но совершенно другого рода, была Miss K. Seymour. Она выступила въ фееріи „Іоанна д'Аркъ“. Обладая ловкостью и легкостью, сразу сдѣлалась любимицей публики. Особенно хорошо танцевала она „pas de deux“ съ танцовщикомъ Эдмундомъ Пайнъ, въ оперѣ „Донъ Жуанъ“. Изъ послѣдовательницъ школы „Miss Vaughan“ пользовались еще успѣхомъ: Miss Love, Miss St. Cyr, Miss A. Lethbriege и M. T. Linden. Всѣ онѣ не были лишены своеобразной граціи, но исполненіе ими танцевъ было манерно и вычурно; на нихъ на всѣхъ отражался своеобразный англійскій оттѣнокъ.



Пребываніе въ шестидесятихъ годахъ въ Лондонѣ Павла Тальони (берлинскаго), состоявшаго балетмейстеромъ въ Ковенгарденскомъ театрѣ, было лучшею эпохою лондонскаго балета. Этому искусству начали отводить вниманіе; но серьезная печать какъ будто бы испугалась этого нежелательнаго вліянія. И когда П. Тальони уѣхалъ изъ Лондона, то съ его отъѣздомъ были скоро забыты принципы классическихъ балетовъ, которыми дышали произведенія этого балетмейстера.

Вплоть до конца XIX вѣка въ Лондонѣ не было ни одной хотя бы мимолетной вѣтрянки въ пользу „классицизма въ хореграфіи“. Въ Music Hall'ахъ, особенно въ „Альгамбрѣ“, хотя и ставились очень роскошно грандіозные балеты, съ прима-балеринами изъ Италіи но это были балеты только по названію. Крупныя звѣзды хореграфіи сначала какъ будто стыдились танцовать на этой сценѣ, гдѣ рядомъ съ „классическими“ танцовщицами подвизались танцовщицы-акробатки „баррисонового“ толка или же пріѣзжія канканерки изъ парижскаго „Moulin rouge“.

Только въ началѣ XX вѣка, Лондонъ рѣзкою чертою отмѣтилъ свою любовь къ прекрасному и на роскошныхъ сценахъ „Empire“ и „Palace theatre“ и другихъ появились изящныя представительницы хореграфіи. Русскія балерины были пионерами классическаго танца въ роскошныхъ Music-hall'ахъ и показали лондонской публикѣ истинное хореграфическое искусство, чуждое безвкусныхъ излишествъ въ родѣ упражненій прежнихъ артистокъ, подвизавшихся на этихъ сценахъ \*).

Вообще же, сама Англія не оказала никакого вліянія на ходъ развитія классической хореграфіи. Точно также Великобританія не создала ни одной круной звѣзды, которая блестяла бы яркимъ свѣтомъ на хореграфическомъ небосклонѣ.

## Д А Н И Я.

Балетъ въ Копенгагенѣ.—Балетмейстеръ Галеотти и его творенія.—Вурнонвилъ.—Его значеніе какъ балетмейстера и какъ учителя танцевъ.—Его ученицы и ученики.—Стокгольмъ.

**В**Ъ ДАНИИ издавна процвѣтало хореграфическое искусство. Уже въ восемнадцатомъ вѣкѣ въ качествѣ балетмейстера копенгагенскаго королевскаго театра прославилъ себя Галеотти (Винченцо Томазелли). Онъ былъ приглашенъ изъ Италіи въ столицу Даниі въ то время (1774 г.), когда хореграфическое искусство только что здѣсь зарождалось. Будучи послѣдователемъ принциповъ Нoverra, Галеотти сразу поставилъ балетъ на должную высоту. Сначала онъ переносилъ на копенгагенскую сцену балеты съ парижской сцены, а затѣмъ ставилъ собственныя произведенія съ сюжетами, разработанными имъ изъ трудовъ разныхъ литераторовъ. Между прочимъ имъ поставлены балеты: „Annet og Lubin“, „Lauretta“, „Lina og Valvais“, „Herman og Dolman“ и др. Наибольшимъ успѣхомъ пользовался „Afguden paa Ceylon“ съ характерными танцами.

Имѣя 67 лѣтъ отъ роду, Галеотти, ко дню рожденія короля Христіана VII, въ 1801 году поставилъ балетъ съ вокальными номерами „La gertha“ съ трагическимъ мотивомъ

\*) Мы не останавливаемся на этихъ артисткахъ, потому что дѣятельность ихъ въ Лондонѣ относится къ XX вѣку; нашъ же трудъ ограничивается концомъ XIX вѣка.



„Медея-Язонъ“. Успѣхъ былъ громадный и балетъ сдѣлался на столько популярнымъ, что въ продолженіи длиннаго періода времени его давали во всѣ торжественные дни.

Галеотти проявлялъ свою дѣятельность до глубокой старости. Въ 1808 году имъ поставленъ балетъ въ 4 дѣйствіяхъ „Rolf Blaas jalg“ (Рауль синія борода). Сюжетъ этотъ трактованъ балетмейстеромъ совершенно согласно съ текстомъ французской сказки, причемъ, также какъ и во всѣхъ его произведеніяхъ, былъ сохраненъ драматически-пластическій принципъ. Роль послѣдней жены Рауля „Изоры“, по отзыву мѣстной печати, превосходно исполнила г-жа Лауервальдъ.

О характерѣ таланта Галеотти датскіе критики начала XIX вѣка говорили, что Галеотти, какъ балетмейстеръ, превосходитъ Новерра. По ихъ словамъ, въ его твореніяхъ онъ шелъ дальше чѣмъ французскій реформаторъ. Мимическое искусство было у него глубже и жизненнѣе въ примѣненіи къ движущейся пластикѣ. Въ сочиненіяхъ Галеотти, танцы подчинены дѣйствию и онъ вставлялъ ихъ только тамъ, гдѣ они имѣли органическую связь съ сюжетомъ пьесы, представляя такимъ образомъ одно общее поэтическое цѣлое. Поэтому, въ балетахъ Галеотти нѣтъ отдѣльно и безсмысленно введенныхъ танцевъ на подобіе тѣхъ, которые Новерромъ введены въ „Донъ-Жуана“ и „Адель де Понтье“. Этимъ кичился Галеотти, оставшись вѣрнымъ твердо установленнымъ принципамъ, состоявшимъ въ томъ, что балетъ долженъ быть „настоящею пантомимой“ въ полномъ смыслѣ этого слова.



А. Бурновиль.  
(Рис. 413).

Совершеннѣйшее въ этомъ духѣ произведеніе было поставлено имъ на 78 году его жизни. Это былъ взятый изъ Шекспира балетъ „Ромео и Джульета“ (1811 г.). Въ него балетмейстеръ ввелъ вокальныя партіи для солистовъ и хора. Эта опера-балетъ произвела глубокое впечатлѣніе какъ по исполненію, такъ и по талантливой ея постановкѣ. Роли были распределены между лучшими артистами. Ромео исполнилъ Бурновиль, Юлію—г-жа Шаль. Послѣ этого блистательнаго спектакля, Галеотти былъ награжденъ орденомъ Данеброга.

Послѣднимъ большимъ балетомъ плодовитаго балетмейстера былъ „Макбетъ“ съ сюжетомъ, взятымъ изъ трагедіи Шекспира. Благодаря допущеннымъ анахронизмамъ, балетъ успѣха не имѣлъ.

Послѣ этого, Галеотти вскорѣ скончался и его мѣсто занялъ танцовщикъ-мимистъ Антонъ Бурновиль. Хотя имъ и поставлено много новинокъ, за которыми онъ ѣздилъ въ Парижъ, но талантъ его, какъ хореографа, оказался очень незначительнымъ и балетъ въ Копенгагенѣ пришелъ въ упадокъ. Въмѣсто прежнихъ всѣмъ понятныхъ произведеній его предшественника, Антономъ Бурновилемъ ставились танцевальныя дивертисементы, лишенные всякаго смысла и значенія, благодаря чему публика совершенно перестала интересоваться балетомъ.

Начиная съ 1829 года въ Копенгагенѣ наступила вторая блестящая эпоха королевскаго балета. Балетмейстерскій жезлъ принялъ на себя сынъ выпеднаго въ отставку Бурновилля, Августъ. Ученикъ своего отца, двѣнадцати лѣтъ отъ роду онъ дебютировалъ въ небольшой пьескѣ „Судъ Соломона“, а затѣмъ, для своего усовершенствованія въ танцахъ, бралъ уроки въ Парижѣ у Вестриса. Въ 1826 году съ успѣхомъ выступалъ на сценѣ Парижской Оперы. Послѣ этого, объѣздивши Европу, онъ приглашенъ былъ на королевскую сцену своего родного города и энергично принялся за реформы и поднятіе любимаго искусства. Это удалось ему вполне. Въ короткое время, имъ была составлена образцовая труппа. Пользуясь прекраснымъ матеріаломъ, Бурновиль поста-





Балетмейстеръ Гансъ Бекъ.  
(Рис. 414).

въ 3 д. (1851 г.), „Zulma“ въ 3 д. (1852 г.), „Abdallah“ въ 3 д. (1855 г.), „Valkyrien“ въ 4 д. (1861 г.), „Cort Adeler i Venedig“ въ 4 д. (1870 г.) и „Аккона“ въ 4 д. (1875 г.) (Рис. 413).

Все балеты Бурнонвиля отличались послѣдовательностью изложенія сюжетовъ и блестящею постановкою танцевъ, заключавшихъ въ себѣ прелесть прекрасныхъ пластическихъ позъ и движеній, соединенныхъ съ удобопонятною мимикою. Лица, любовавшіяся произведеніями Бурнонвиля, утверждаютъ, что группы въ его балетахъ, по ихъ красотѣ, можно прировнять къ античнымъ скульптурнымъ изваяніямъ. Въ произведеніяхъ Бурнонвиля было всегда оригинальное и не шаблонное содержаніе. Во многихъ изъ нихъ воплощены были народныя преданія, легенды и эпизоды изъ датской жизни.

Къ заслугамъ этого замѣчательнаго хореографа относится еще его умѣніе создавать выдающихся артистовъ. Подъ его руководствомъ обучались сдѣлавшаяся перворазрядною балериною датчанка Люсилъ Гранъ и затѣмъ талантливыя танцовщицы Нильсенъ, Присъ, Вистбергъ и другія. Все онѣ могли похвалиться удивительною правильностью при исполненіи классическихъ танцевъ. Этимъ славились датская танцевальная школа, усвоившая себѣ все приемы, начертанные въ французской классической грамматикѣ.

Въ его школѣ получилъ хореографическое образованіе, всю свою артистическую карьеру прожившій въ петроградскомъ балетѣ, замѣчательный классическій танцовщикъ Югансонъ. Изъ той же школы

вышло множество балетовъ, достоинство которыхъ главнѣйшимъ образомъ заключалось въ томъ, что все его „хореографическія драмы“ были публикѣ понятны безъ объяснительныхъ программъ. Прозраченъ былъ до мельчайшихъ подробностей весь ходъ дѣйствія отъ начала до его конца. Хореографъ охотно пользовался и классическими танцами съ ихъ виртуозностью, но при этомъ обращалъ вниманіе не на одну только технику, но и на духовную сторону танца, всегда въ связи съ содержаніемъ балета.

Бурнонвиль начиная съ 1831 года сочинилъ 36 балетовъ съ 88 дѣйствіями, 14 дивертисементовъ; кромѣ того 32 отдѣльныхъ па, вставныхъ танцевальныхъ номеровъ въ 51 оперу и 6 драмъ. Плодовитость и трудоспособность этого хореографа были изумительны. Онъ былъ въ полномъ смыслѣ слова фанатикомъ своего искусства. Между прочимъ, изъ наиболѣе крупныхъ балетовъ имъ поставлены „Don Quixotte“ въ 3 д. (1837 г.), „Napoli eller Fiskerr“ въ 3 д. (1842 г.), „Erix Menveds Barndom“ въ 4 д. (1843 г.), „Kermessen i Brügge“



В. Гульдбранзенъ.  
(Рис. 415).



вышли танцовщики Гоппе, Шарфъ, Крумъ и Ганзенъ, сдѣлавшіеся впоследствии изряднымъ балетмейстеромъ.

Бурнонвилъ оставилъ по себѣ память и своими литературными трудами. Имъ написано на датскомъ языкѣ въ четырехъ отдѣлахъ „Mit theaterleive“ и затѣмъ, на нѣмецкомъ языкѣ, трактатъ о танцахъ „Der Tanz“.

Послѣ его смерти управление копенгагенскаго балетмейстеромъ была главная роль въ балетѣ „Коппелія“. Увѣренная техника ея была блестяща; мимика осмысленна; особенная же прелесть заключалась въ ея сѣверной бѣлокурой красотѣ. (Рис. 415). Хорошею танцовщицею была въ это время еще Анна Гарбо.

Къ концу XIX столѣтія мѣсто балетмейстера занялъ Э. Ганзенъ. Изъ поставленныхъ новинокъ наиболѣе удачными были балеты „Aditi“ (1880 г.) и „En Karnevallsspog in Venedig“ (1890 г.), оба выданные Ганзеномъ за собственные сочиненія; въ чемъ, однако, можно сильно сомнѣваться, потому что эти произведенія, въ нѣсколько другой конечно постановкѣ, были уже извѣстны на другихъ европейскихъ сценахъ. (Рис. 416).



Балетмейстеръ Ганзенъ.  
(Рис. 416).

скимъ балетомъ перешло къ его ученику Л. Гаде, а затѣмъ къ Гансу Беку. (Рис. 414). Оба они старались поддержать традиціи, установленныя ихъ предшественникомъ. Изъ дамскаго персонала ихъ времени можно отмѣтить Эмилию Юргенсенъ, извѣстную по имени ея мужа Гульдбранзенъ. Съ ранняго возраста она танцевала корифейкою въ балетахъ „Сильфидъ“, „Валькиріи“ и другихъ. Въ 1896 году ей поручено

**ВЪ** СТОЛИЦѢ Швеціи была также постоянная балетная труппа, балетмейстеромъ которой одно время былъ Филиппъ Тальони; сестры его были также танцовщицами въ Стокгольмѣ; ничѣмъ особеннымъ онѣ изъ труппы не выдѣлялись и рано оставили сцену. Ф. Тальони былъ отцомъ знаменитой Сильфиды Маріи Тальони, родившейся въ Стокгольмѣ и слава о которой не померкла и до сихъ поръ.

Балетомъ въ Швеціи интересуются и до настоящаго времени и все новое въ области хореографіи находитъ себѣ живой откликъ въ этой столицѣ Скандинавіи.

## Дрезденъ, Штутгартъ, Мюнхенъ, Варшава.

Дрезденскій балетмейстеръ Коллеръ. — Его комическіе балеты Маркобомба и др. — Мюнхенъ. — Ничтожество балета. — Варшава и польскій балетъ.

**ВЪ** ВСѢХЪ маленькихъ государствахъ Германіи при главныхъ театрахъ содержались небольшія балетныя, постоянныя труппы. Съ самымъ незначительнымъ балетнымъ персоналомъ ставились небольшіе балетники, которыми по неволѣ должна была довольствоваться неприхотливая и неизбалованная грандіозными постановками публика такихъ городовъ, какъ Дрезденъ, Ганноверъ, Штутгартъ и другіе.

Штутгартъ въ началѣ XIX вѣка славился своимъ балетомъ. Въ немъ, въ качествѣ балетмейстера и учредителя танцевальной школы главенствовалъ одно время Поверръ и



затѣмъ подѣ руководствомъ своего отца блистательно начала свою блестящую карьеру Марія Тальони. Въ ея время, ставились въ Штутгартѣ балеты, хотя и не дѣлавшіе чести благородному искусству хореографин, но произведенія эти, какъ на примѣръ „Жако бразилъская обезьяна“, заставляли говорить о себѣ. Также и танцы сочинялись въ духѣ, близко граничащемъ съ акробатизмомъ. Это можно видѣть изъ прилагаемаго рисунка балетной группы на сценѣ Штутгартскаго театра. (Рис. 417).

Въ Дрезденѣ балетный персоналъ въ половинѣ XIX столѣтія былъ довольно значительный. При королевскомъ театрѣ по штату полагалось 38 танцовщицъ и 6 танцовщиковъ. Кромѣ того двѣ прима-балерины и одинъ первый танцовщикъ. Въ восьмидесятыхъ годахъ эта труппа находилась подѣ руководствомъ балетмейстера Роберта Келлера, который не могъ развить въ дрезденской публикѣ любви къ классической хореографин, потому что онъ ставилъ балеты преимущественно комическіе, самаго легкаго содержанія. Его „Скачущій женихъ“ выдержалъ въ Дрезденѣ около полусотни представленій. Давались шуточные „Аладинъ“, „Волшебный колоколь“, „Два вора“. Въ коренную же заслугу Келлеру дружескою печатью была

поставлена постановка имѣ комическаго балета, его собственнаго (?) сочиненія, „Рекрутскій наборъ въ Эльзасъ“ (въ Петроградѣ его давали подѣ названіемъ „Маркобомба“). Между тѣмъ, это было мимическое представленіе довольно низменнаго пошиба. Комизмъ въ этомъ одноактномъ балетнѣ заключался въ томъ, что жители одного городка, желая избавиться отъ воинской повинности, притворялись то хромыми, то слѣпыми и съ разными органическими недостатками. Едва же уходили



Г-жа Шефель, Рубель и г. Страени. (Изъ балета „Вечеръ у раджи“).

(Рис. 417).

со сцены солдаты, производившіе наборъ, какъ всѣ эти калѣки пускались въ плясъ.

Первыми танцовщицами въ Дрезденскомъ королевскомъ театрѣ были въ это время г-жа Вальденъ и Сесилія Линдъ, подвизавшіяся прежде въ Туринѣ. Добродѣтельные саксонцы восторгались и этими двумя скромными по таланту солистками. Про Вальденъ писали, что „эта прелестная чистокровная парижанка танцуетъ „элегантно“, особенно на „поскахъ“. Танцы ея это—шипучее шампанское“!

С. Линдъ была виртуозной ученицей Миланской школы, выступавшей преимущественно въ „*pas de deux*“. Кромѣ комическихъ балетовъ Келлера, давали и балеты, перепесенные изъ Вѣны и Берлина. Между прочимъ былъ поставленъ „Фликъ и Флокъ“, облетѣвшій всѣ большія и малыя германскія сцены. Давали „Дунайскій вальсъ“ и даже „Эксцельзюръ“ въ значительно урѣзанномъ видѣ.



**В**

Ъ СТОЛИЦѢ Баваріи, постоянная балетная труппа при королевскомъ и національномъ театрѣ существовала съ начала XIX столѣтія.

Но хореографія была не въ почетѣ. Хотя балетмейстеры, особенно Круксъ и Горшфельдъ отличались своею трудоспособностью, но хореографія все таки находилась въ самыхъ неблагоприятныхъ для своего развитія условіяхъ. Ею пренебрегала дирекція, ко





Балетмейстеръ Круксъ.

(Рис. 418).

безсильна заниматься хореграфіей. На сколько низко стояло танцевальное искусство въ Мюнхенѣ, можно судить по тому, что для пополненія пробѣла въ хореграфіи, дирекція въ 1809 году пригласила балетную (?) труппу Цонпини. Это были канатные плясуны и ярмарочные акробаты. На афишѣ значилось, что королева огня Каролина Цонпини будетъ голыми ногами ходить по раскаленной до красна желѣзной доскѣ и въ теченіи 3—4 минутъ на высуutomъ „языкѣ“ будетъ держать раскаленный кусокъ желѣза“.

Эти акробатическія упражненія, составлявшія достояніе ярмарочныхъ театровъ, вызвали ропотъ въ публикѣ и въ печати, порицавшей дирекцію королевскаго театра, допустившую на серьезную оперную сцену родъ такихъ спектаклей, которые унижали почтенный театръ, преслѣдовавшій высшія цѣли искусства.

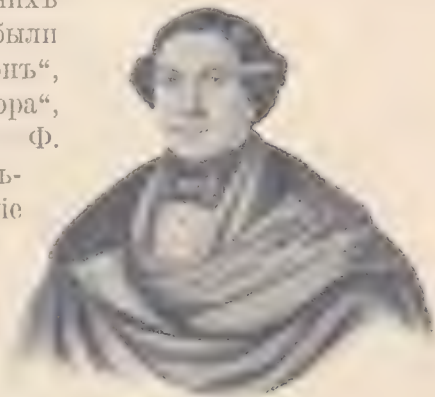
Въ 1813 году балетный персоналъ освѣжился приглашеніемъ очень интересной танцовщицы Викторины Абель. Въ 1817 году труппа пополнилась еще танцовщикомъ Филиппомъ Тальони, который, однако, не долго оставался въ столицѣ Баваріи.

Съ начала вѣка до 1820 года балетмейстеромъ былъ возвеличенный нѣмецкою печатью плодовитый несмѣняемый Круксъ (рис. 418), который по преклонному возрасту былъ уволенъ на пенсію. Круксъ и Легранъ поставили на Мюнхенскую сцену около 200 хореграфическихъ произведеній. Большинство изъ нихъ взяты изъ парижскаго репертуара XVIII вѣка. Сюжеты были преимущественно изъ античнаго міра „Медея и Язонъ“, „Орфей“, „Пигмаліонъ“, „Пирамъ“, „Тисба“, „Смерть Гектора“, „Покинутая Калипсо“ и друг. Мѣсто Крукса занялъ Ф. Горшфельдъ. При этомъ хореграфъ, начали давать цѣльныя хореграфическія произведенія и ставились большіе балеты, но выдающихся балеринъ все таки не было. Пользовалась успѣхомъ Бабетта Томсъ, очень заурядная солистка.

Значительное оживленіе произошло въ 1827 году; пріѣзжалъ на гастролы Ф. Тальони съ сыномъ и начинающей дочерью Маріей Тальони. Наибольшій успѣхъ будущая Сильфида имѣла въ поставленномъ для нея балетѣ „Данина или Жако“,

которая совершенно не заботилась объ освѣженіи балетнаго персонала, состоявшаго изъ давно выслужившихъ двойные сроки артистокъ. Когда въ началѣ вѣка балетмейстеромъ Круксомъ (Стих) былъ поставленъ балетъ „Докторъ Фаустъ“, то первыми танцовщиками были Карлъ Флерксъ, который въ то время былъ и драматическимъ актеромъ, и Шлотхауеръ. Танцовщицы же, по заявленію мѣстной печати, были ниже всякой критики. Это можно заключить изъ характеристики „главныхъ балетныхъ силъ“, сдѣланной въ 1807 году писателемъ Вальбо: г. Петри—настоящій шестъ, старъ, негоденъ; г. Реннеръ—лѣшивъ, вѣчно жалуется на боли въ ногахъ; г-жа Даннеръ—стара, не сгибается, жестка; г-жа Леони—постоянно болѣетъ, никуда не годная балерина по названію.

При такомъ составѣ, дирекція, конечно, была



Балетмейстеръ Опферманъ.

(Рис. 419).



бразильская обезьяна". Баварцы начали усердно посѣщать балетъ, но такой расцвѣтъ искусства продолжался въ Мюнхенѣ не долго.

Въ 1830 году дирекція нашла излишнимъ производить затраты на постановку балетовъ и рѣшила ограничиться однимъ хореграфическими дивертиссентами, вставляемыми въ оперы. Балетмейстеръ Горшфельдъ былъ уволенъ на пенсію.

Долго оставались первыми танцовщицами Крѳль и А. Мейеръ. Послѣ нихъ прима-балеришами съ 1835 года поступили Вильгельмина Виддеръ, Фридерика Голлеръ и Клотильда Розье (1842 г.). Это были артистки, воспитанныя на неапптически-холодныхъ принципахъ нѣмецкой корректности. Всѣ онѣ танцовали, точно урокъ сдавали и часто даже „безъ улыбки“ на лицѣ. Понятно, что при такомъ доморощенномъ нѣмецкомъ персоналѣ хореграфія не могла процвѣтать въ Мюнхенѣ.

Въ 1836 году во главѣ балетной труппы стоялъ балетмейстеръ Розье, затѣмъ на



Артисты балетной труппы въ Варшавѣ въ 1858 г.  
(Рис. 420).

эту должность былъ снова призванъ Горшфельдъ. Послѣ него балетмейстеромъ былъ бывший берлинскій танцовщикъ Опферманъ. (Рис. 419).

Гастролировали въ Мюнхенѣ Люсиль Гранъ и Пепита Олива. Другія хореграфическія знаменитости какъ будто пренебрегали этимъ городомъ, потому что хореграфія не пользовалась въ немъ особымъ расположеніемъ публики.

Такимъ образомъ, Мюнхенъ, въ отношеніи хореграфическаго искусства, совершенно не по заслугамъ былъ прозванъ „современными Афинами“. Процвѣтавшая въ древней столицѣ Греціи эллинская, красивая оркестика въ новыхъ Афинахъ не нашла себѣ гостепріимнаго крова, а потому въ эволюціи этого искусства Мюнхенъ роли никакой не игралъ.

Кромѣ перечисленныхъ крупныхъ центровъ постоянныя балетныя труппы существовали и въ другихъ менѣе значительныхъ городахъ средней Европы (Франкфуртъ, Ганноверъ, Кенигсбергъ, Будапештъ и др.); но представители хореграфіи были блѣдными ко-



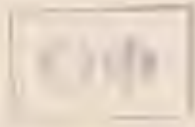
іями съ блестящихъ оригиналовъ и въ развитіи искусства участія не принимали. Изъ нихъ выдѣлилась въ XIX вѣкѣ только одна артистка Ганноверскаго театра нѣмка Грапцева. Что же касается Фанни Эльслеръ, то хотя она и была по происхожденію „вѣпкой“, но развитіемъ своего таланта всецѣло была обязана Италіи, гдѣ она докончила свое хореграфическое образованіе. Остальныя же нѣмецкія звѣзды и звѣздочки были совершенно незамѣтны. На всѣхъ представителяхъ хореграфіи, вышедшихъ изъ нѣмецкихъ школъ, лежалъ особый, лишенный изящества специфическій отпечатокъ. По манерѣ танцовать, артистку нѣмку сразу можно было отличить отъ француженки.

Въ заключеніе остается упомянуть еще о балетѣ въ королевствѣ Польскомъ. Въ Варшавѣ въ продолженіи всего XIX вѣка балетъ считался любимымъ развлеченіемъ публики. Балетная труппа была тамъ постоянная и многія изъ знаменитостей, направляясь въ Петроградъ, заѣзжали въ этотъ городъ, гдѣ находили всегда восторженный пріемъ.

Балетный персоналъ въ Варшавѣ заключалъ въ себѣ перѣдко и выдающихся польскихъ балеринъ, изъ числа которыхъ можно назвать Стефанскую, пользовавшуюся значительнымъ успѣхомъ и въ Вѣнѣ. Варшавскія балетныя танцовщицы, какъ солистки, такъ и корифейки, воспитывались въ мѣстной танцевальной школѣ, гдѣ онѣ пріобрѣтали совершенно своеобразный отпечатокъ. Не обладая правильностью при исполненіи классическихъ танцевъ, персоналъ варшавскаго балета отличался лихостью при исполненіи имъ удалыхъ національных мазурокъ, краковяковъ и другихъ. Особенно блестящій въ этомъ отношеніи составъ варшавской труппы былъ въ половинѣ XIX вѣка. (Рис. 420).

Въ репертуарѣ варшавскаго балета кромѣ распространенныхъ въ Европѣ произведеній были и балеты чисто польскаго происхожденія, какъ напримѣръ „Крестьянская свадьба“. Ее давали постоянно въ теченіи полстолѣтія и всегда она пользовалась успѣхомъ, благодаря мастерскому исполненію въ этой хореграфической блестящій польскихъ танцевъ. Тутъ требовался особый пошибъ и задоръ, въ чемъ ни одна въ Европѣ балетная труппа не могла конкурировать съ варшавскими балеринами.

### КОНЕЦЪ III ЧАСТИ.



189834



## ЦѢНА III ЧАСТИ:

На мѣловой бумагѣ, въ кожанномъ переплетѣ . 13 р.

На слоновой бумагѣ, въ переплетѣ. . . . . 10 р.



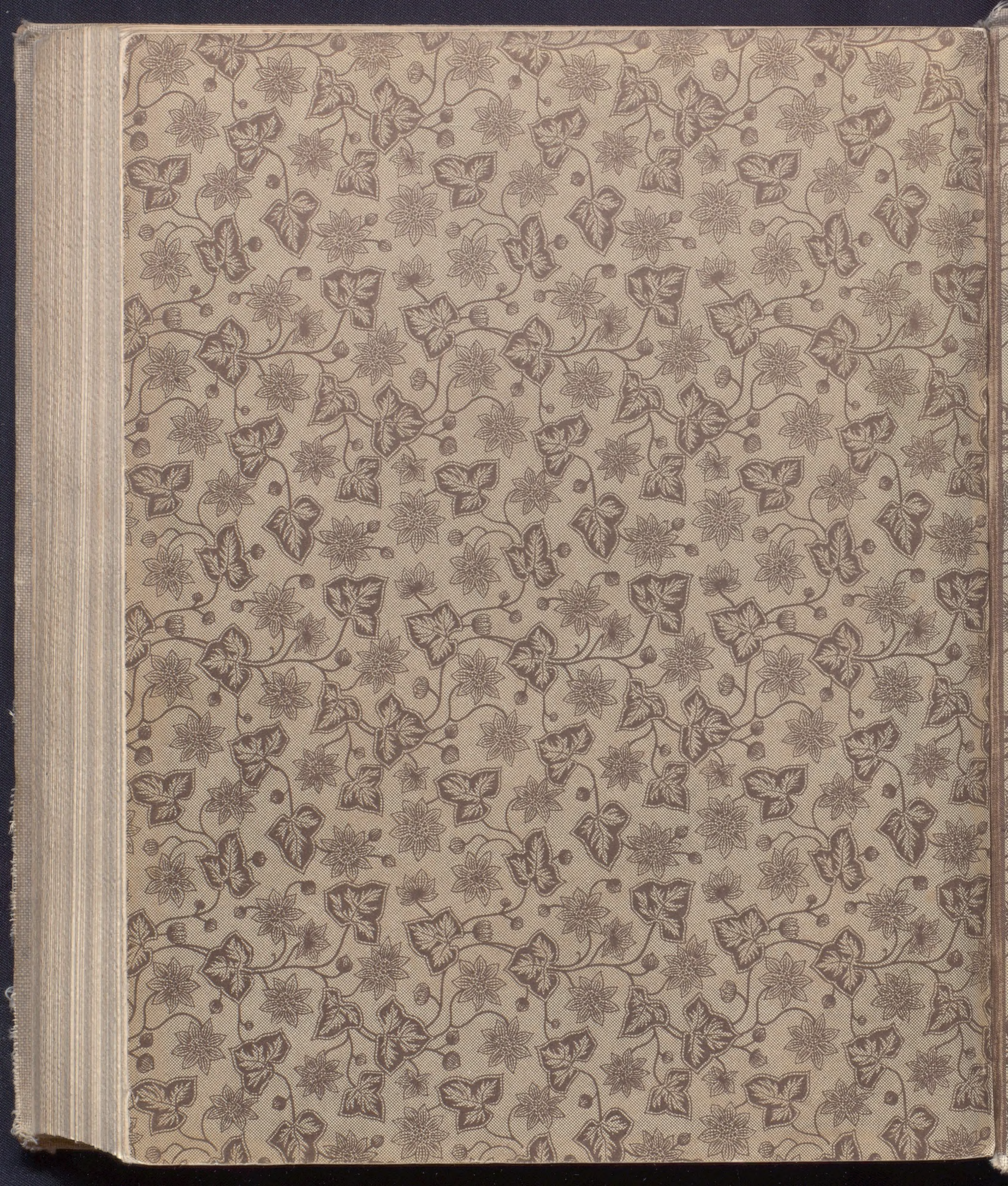




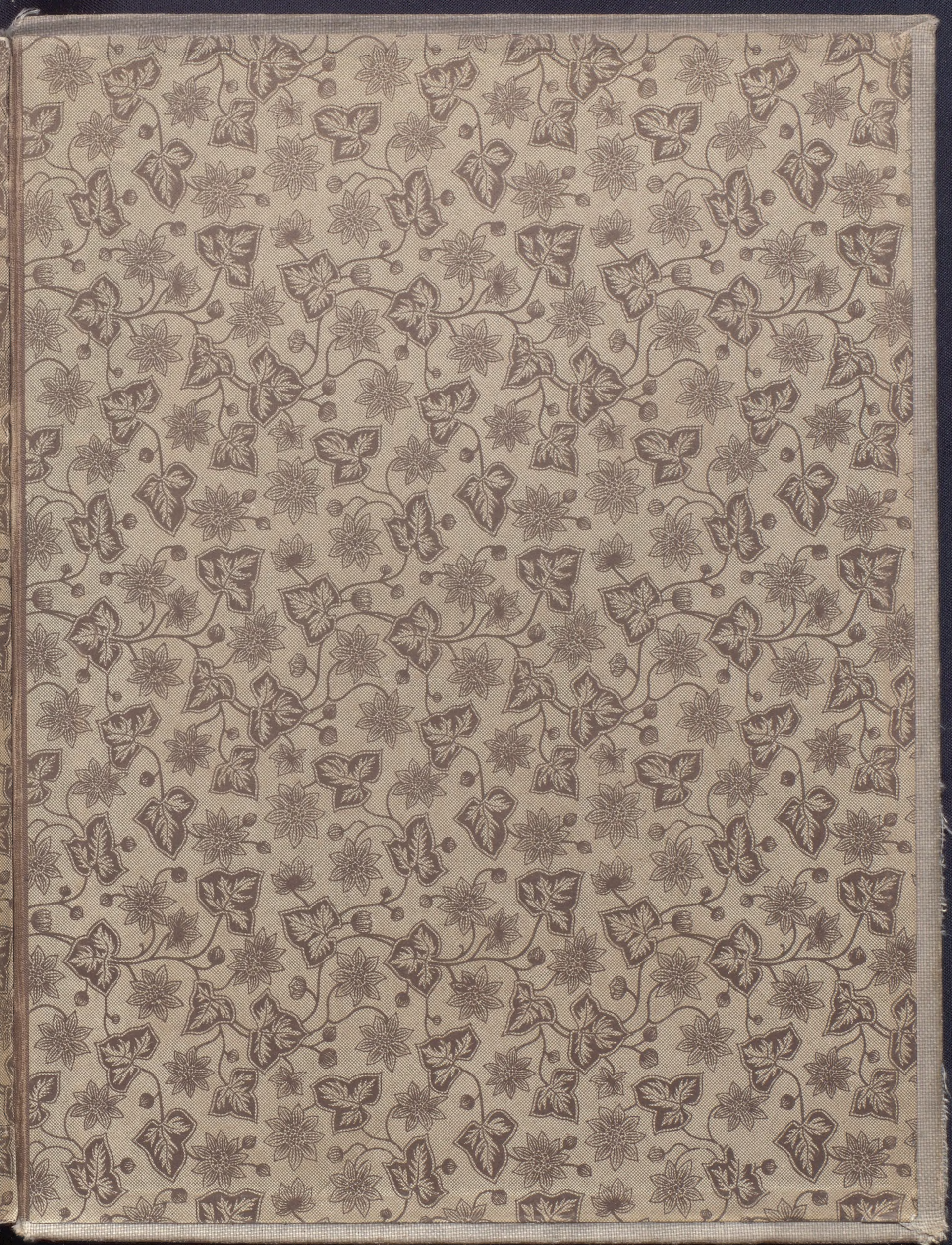


1/3











IV. 32  
X 980(5)